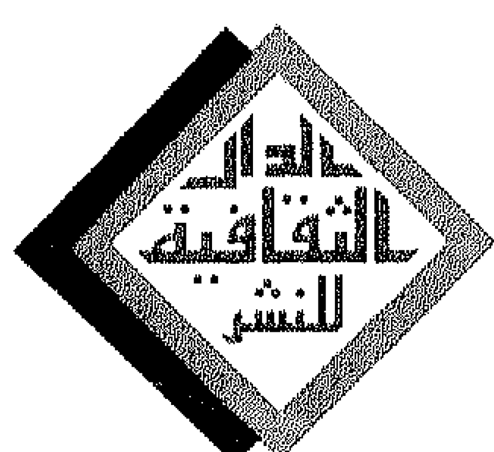
السينما المصرية والإثارة





محمود قاسم



السينما المصرية

والأثارة

السينما المصرية

والإثارة

محمود قاسم

الدار الثقافية للنشر
القاهرة

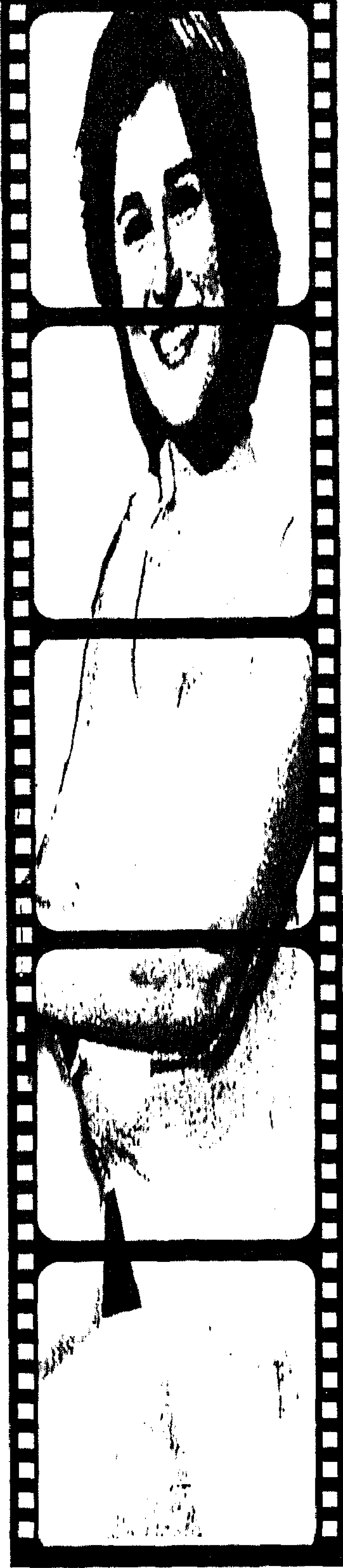
الطبعة الأولى

١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م



الدار الثقافية للنشر - القاهرة
ص . ب : ١٣٤ بانوراما اكتوبر - هاتف وفاكس ٤٠٢٧١٥٧
EMail - fnassar@hotmail.com

قبل أن تقرأ



لم أتردد فى تأليف كتاب مثلما حدث وأنا أقبل على سطور هذا الكتاب الذى بين يديك . والسبب بالغ البساطة ...

أن الكتب التى تحمل فى عناوينها كلمة «جنس» اصبحت ذوات سمعة سيئة ، مهما كان مضمونها ، وذلك بكل بساطة لأن أغلب هذه الكتب مصنوع من أجل مغازلة القراء . واثارة غرائزها ودفعهم بشكل ابتزازى الى شراء هذا النوع من الكتب .

ومن هنا جاءت الصعوبة ...

صعوبة تأليف كتاب جاد . لم يقترب أحد من موضوعه ، فيما قبل ، وصعوبة جمع مادته ، وبالطبع اقناع القارىء الذى آلف هذا النوع من الكتب ، أو الذى لديه حساسية ضدها ، أنه امام دراسة جادة ، تخلو من الابتذال ...

فالجنس لم يكن أبداً ابتذالاً ...

والكتابة الجادة عن الجنس ، ليست أيضاً محاولة للغوص فى موضوع مبتذل ...

ومن هنا جاءت حساسية هذا الكتاب ، أن نقوم بكتابته . وان يقبل ناشر جاد على طبعه ، وان يخرج بهذه الصورة .

والسبب ليس بالطبع أن كتب الجنس التى يراها الناس لدى الباعة . ومستويات كتاباتها ، ولكن كتب الجنس بشكل عام مشبوهة ، مهما أقبل الناس على شرائها ، وذلك بسبب بالغ البساطة أن الجنس «عيب» سواء فى الحديث عنه ، ونقاشه ، أو حتى اقتناء كتاب عنه ، أو مجلة تتحدث فيه .

ومن هنا تجىء مخاطره تأليف كتاب من هذا النوع ...

فالأب إذا اشتراه قام بوضعه فى مكان «أمين» .. والصغار

إذا حصلوا عليه سعوا لاخفائه عن الآباء ...

ويبدو الأمر كأننا نقدم كتاباً أشبه بالممنوعات ..

رغم أن الجنس من حولنا ... في كل مكان ... لكن الأمر يختلف بالنسبة للسينما ، فقد ساعدت الفنون المرئية أن تجعل ما كأن البعض يتصوره من الممنوعات شيئا على المشاع ... الناس صارت ترى القبلات على شاشات عريضة . والحسناوات فى كل مكأن ، وقد اشعل هذا جذوة الحس لدى البعض ، وجعل الجنس لدى الآخرين شيئاً مألوفا طبيعيا لا يتسم بالاثارة والسخونة التى ينظر بها الطرف الأول .

وفيما قبل كان الأطفال محرم عليهم رؤية لافلام الحسية ، ولكن حسب مقال كتبه عباس العقاد فى الكواكب ديسمبر ١٩٤٩ ، فان السينما قد كسرت حدود الطفولة ، والشباب ، والشيخوخة ، وصار الجميع يرى أشياء كأن ت قبل صناعة السينما من المحرمات .. على الأقل جماهيرياً ...

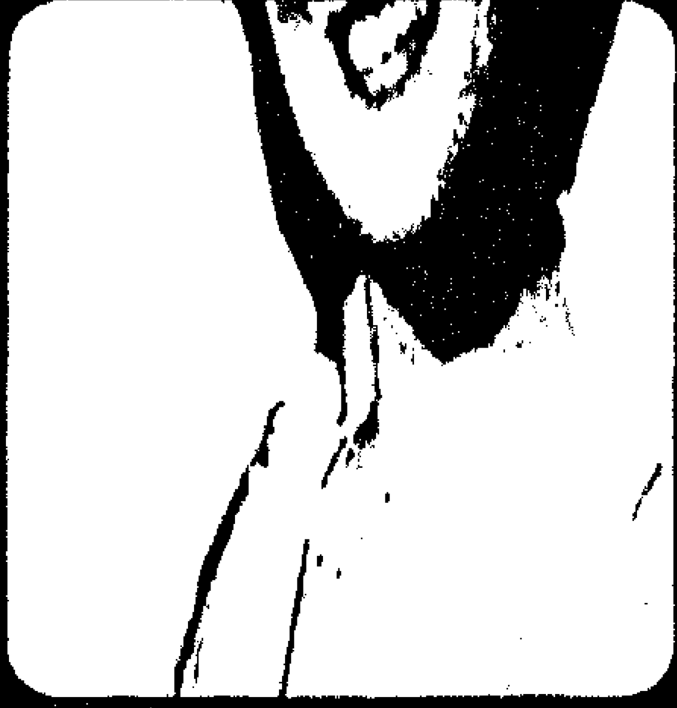
وهذا الكتاب هو مغامرة للخوض فى موضوع بالغ الصعوبة ، وملىء بالمخاطر ابتداء من فكرة تأليفه واقناع الناشر بتقديمه ، وحتى يصل الى القارىء ... وربما بعد ذلك ...

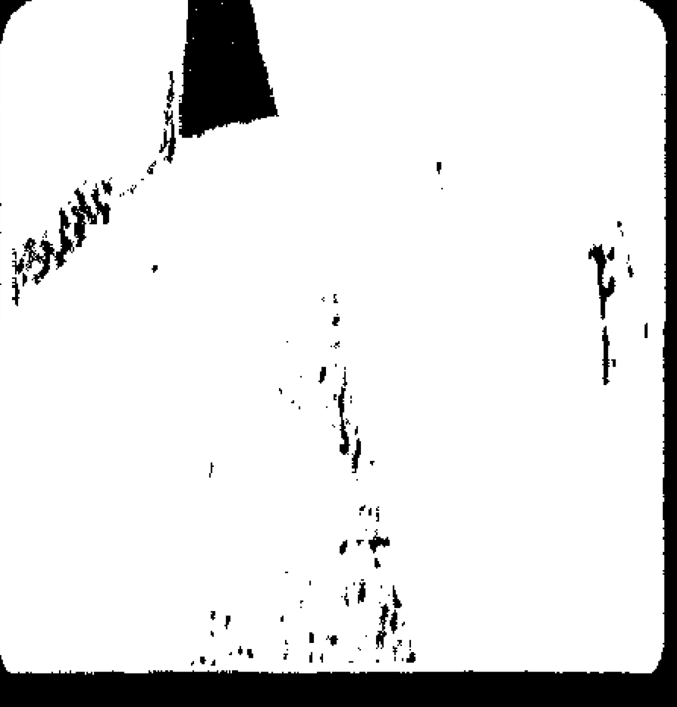
ومن المهم أن أشير أن ماجاء فى هذا الكتاب ليس سوي رصد لبعض ماتراه الناس على الشاشة لأكثر من سبعين عاماً .

وإننا رحنا نخفف كثيراً من حدة مارأيناه ... لذا فإن ماجاء بكتابنا ليس سوى صورة مخففة مما شاهده الناس .

وقد وجدت نفسى أغوص فى هذا الغمار من المخاطر ، رغم متاعبه ، وعزائى أن ه الأول من نوعه فى مكتبه السينما المصرية .

المؤلـــــف

١ - قنابل الحس المتفجرة

لو قمت ، صباح اليوم ، بالتوجه إلى محل كبير لبيع الصحف والمجلات الصادرة باللغة العربية فى أى مدينة عربية ، خاصة فى القاهرة ، فسوف تكتشف ، ولعلك تعرف سلفاً ، أن ما يكتب عن الجنس فى حياتنا ، يكاد يؤكد أننا نعيش وسط قنبلة حسية شديدة الأنفجار ، انتشرت اشلاءها فى كل مكان .

وليس تعبير «قنبلة حسية » و«شديدة التفجير »مغالى فيه ولسنا نحن أصحابه ، فاذا قلنا أن ملامحها تبدو من خلال ما يكتب فى الصحف والمجلات السيارة ، فان هذا ليس سوى سطر من صفحة طويلة مليئة بالسطور ، فهناك أيضاً التليفزيون ، ومحطات القنوات الفضائية ، وما يبثه من مشاهد وأفلام إباحية فى ساعات محددة من الاسبوع ، وليس هذا العدد الهائل من الأطباق الفضائية فوق أسطح البيوت سوى مرآة لما يشاهده الناس فى بيوتهم . كما أن هذا الانفجار الحسى ينعكس فى النكات التى يتبادلها الناس فيما بينهم، وأيضا الأحاديث العاطفية التى تمتلىء بها الهواتف ، خاصة بعد منتصف الليل .

الموضوع مركب ، وبالغ التعقيد فكأن الناس قد استيقظت على قوة الحس : أفلام ، ومجلات ، وبرامج ، وقد أدى ذلك أن يتحول الجنس الى سلعة رابحة ، تباع بشكل مضمون للمستهلك فى كل الاعمار ، ولكل الاجناس ، لذا تهافت صناع هذه السلعة بكل اشكالهم ، وقدموا للناس مايزيد شهيتهم للاستهلاك واشباع رغباتهم فى المعرفة .

وهذه السلعة تبدو أشبه بمياه لاتروى العطش ، فمهما ارتوى منها المرء ، فهو بغريزته يسعى الى اشباع أكثر كأنها رمال الصحراء تمتص دوما المزيد من الماء . وتبتلعها ، فلا تظهر للعين.

ولسنا هنا بصدد اعداد بحث عن الجنس والناس ، ولكننا فى المقام الأول نسأل : ماذا يقرأ الناس عن هذا الموضوع ؟ فلاشك أن الجنس ليس فقط هو الجماع بين رجل وامرأة ، أو التقاء جسدين فى أى مكان من أجل بلوغ الذروة الحسية ، ولكنه موجود فى الحياة أغلب الأوقات يتداوله الناس فى الأحاديث والنكات ، واذا كان يتم عادة فى الخفاء ، وفى أماكن مغلقة بعيداً عن العيون ، فان وسائل الاعلام ، على اختلاف اشكالها ، تجعله أمراً مشاعاً وعاماً ... ليبدو وكأنه فى صورته هذه يجمع بين الناس ، ويؤالف فيما بينهم .

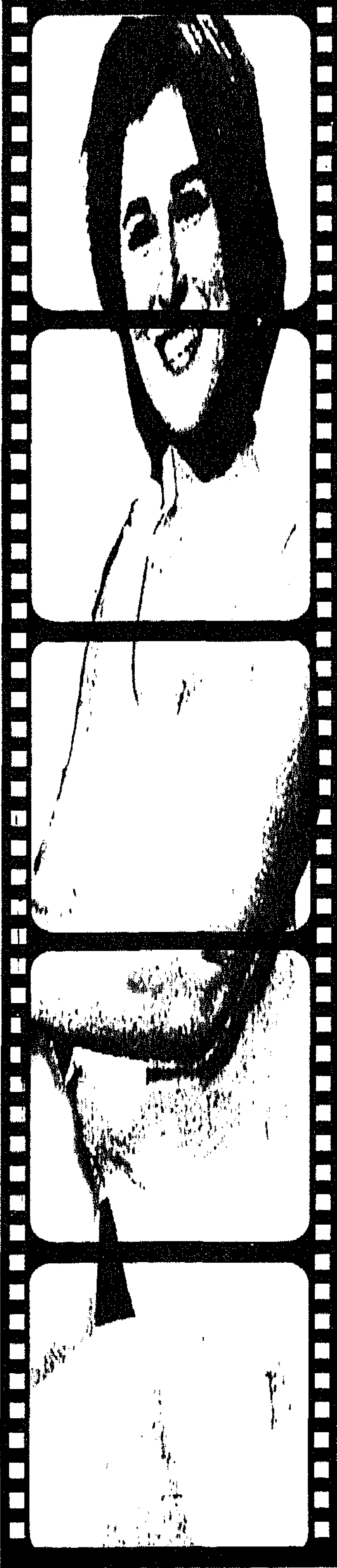
وقد ساعدت وسائل الاعلام هذه على اخراج الجنس من حجراته الضيقة ، وبثه الى العالم على الملأ ، واستطاعت الصور أن تحدث تأثيرها فى الناس ، ومن هنا تأتى خطورة الفنون التى تعتمد على الصورة مثل السينما ، بالاضافة الى الصحافة ، ووسائل الاعلام كالتليفزيون .

فلو تم اكتشاف جريمة جنسية على سبيل المثال ، فأنها بلا شك تكون قد تمت فى حدود ضيقة ، وفى أماكن لايزيد اتساعها عن أمتار مربعة ، فعندما تقوم وسائل الاعلام ، خاصة الصحف ، والتليفزيون بنقلها ، حتى تذاع فى كل البيوت ، والاماكن العامة ، والادارات الوظيفية ، ويراها الملايين ، ويروون تفاصيلها للآخرين . هو اذن نوع من التضاعف المهول الذى لا مقارنة له بأى تضاعف تعرفه البشرية .

ولأن الموضوع متجدد ، ومثير فان ماينشر فى الصحف عن الجنس يجب أن يتجدد ، مثلا حديث عن بنات الليل والداعرات وشبكات الآداب ، والضعف الجنسى ، والجنس فى شبكات الانترنت ، وعلى شاشات السينما والكمبيوتر ، وفى الدش ، والتليفزيون الى الحديث عن الجنس عند الشيوخ ، والمراهقين ، وعن ليلة الزفاف ثم عن الشذوذ بين الرجال ، وعن الجنس الثالث ، والشذوذ بين النساء ، وعن حفلات الجنس الجماعية والجنس عند الاديان ، وعن سرعة القذف أو الامراض الجنسية . وعن الايدز ، وعناوين كثيرة من الصعب حصرها ...

هذا فضلا عن الموضوعات التى تتجدد يومياً من فضائح عن نجمات سينما ، وعن شبكات دعارة كانت من بينها نجمات ، أو شخصيات مشهورة ...

انه موضوع أشبه بالبكتريا السريعة التوالد ، لايكاد ينتهى ، ولا يتوقف الجدال حوله . ولذا فمن الصعب لمه فى حديث واحد ، فهو يحتاج إلى مراجع ، وكتب ، وما أكثر عناوين الكتب التى صدرت فى العقد الأخير عن هذا الموضوع، كتب عن الجنس فى مجتمعاتنا ، وعن شبكات الدعارة ، وعن فضائح لشخصيات مشهورة ، واكتسبت الكثير من هذه الكتب سمعة سيئة لما تضمنته من صور لا علاقة لها بفحوى المادة المكتوبة ، كما أنها مطبوعة بشكل رخيص ، مما أعطى شكلاً سيئاً عاماً عن كتب الجنس .



ولا شك أنه كتب فى هذا الموضوع غير المتخصصين أكثر ممن يجيدوا الحديث فيه ، وما يهمنا هو أى المعلومات عن الجنس تصل الى الناس ، بل وما هى صورة الجنس التى تصل الى الناس من خلال وسائل الاعلام ... انه بشكل عام كل ما يتعلق بالجنس.

ولو تصفحنا ماتنشره مجلة « روز اليوسف » على سبيل المثال فى السنوات الماضية فسوف نرى انها تعكس مدى تفجر هذه القنبلة الحسية فى مصر . بشكل شديد الوضوح ، باعتبار أن ماتنشره المجلة ليس سوى إنعكاس لما يحدث فى المجتمع . ولو تصفحنا مثلا جريدة «اخبار الحوادث» فإننا سوف نلاحظ أن الجرائم الجنسية ، أو التى تتم بسبب الجنس هى التى تبدوا دائماً فى الصدارة .

ولا شك أن المجلة تلعب دوراً فى كشف الغموض عن الكثير من الأحداث ، وينجح محرروها فى التعرف على نبض ما يحدث فى المجتمع ، وسوف نقتطف ، بشكل متناثر ، من عناوين مقالات ، دون اعتبار للترتيب التاريخى بصدور المجلة ، حيث سنختار من الموضوعات المتنوعة مايعكس أيضا تنوع صور الجنس داخل شرائح المجتمع المختلفة .

فمن عدد حديث نسبياً ، وفى ١٥ ديسمبر ١٩٩٧ ، هناك أكثر من موضوع تدور كلها حول هذا الاطار ، منها «الاجهاض بين الفقهاء والعلماء» للدكتور خالد منتصر . و«لماذا لا يرى الغرب سوى هذه الاجساد ؟» ، وهو بمثابة عرض لكتاب فرنسى صدر حديثا . «التشويه الجنسى للبنات» لعبد الله كمال . والذى استند فيه الى بعض ما كتبه الدكتور محمد فياض طبيب النساء المعروف، حيث يقول الدكتور أنه منذ خمسين عاما يرى فتيات فى عمر الزهور وهن يأتين الى المستشفيات فى حالة نزيف بسبب الختان : «كنا ننجح فى أنقاذ بعضهن والكثيرات يتوفين» .. انه يقول بوضوح : حين نتحدث عن الختان فاننا نتحدث عن جريمة طبية كاملة . ويكفى أن نقول أن بعض الموسوعات الطبية تسمى هذه العملية البتر التناسلى .. بل أننى أكاد أجزم أن جانبا كبيرا من

المشاكل الاجتماعية والصحية والنفسية التى يعانى منها المجتمع ترجع إلى الختان .. وهى تسبب آلاماً وعقداً تظهر بعد الزواج فى صورة مشاكل عائلية وصبحية وجنسية عند الزوجين ويسارعان إلى العلاج دون أن يدركا أن الختان هو السبب » .

كما اقتبس المؤلف ما كتبته الدكتورة سهام عبدالسلام فى كتابها «التشويه الجنسى للاناث» بأنه توجد بالمخ مراكز مسئولة عن إثارة الرغبة الجنسية وتصعيدها إلى مستوى الاستثارة والاستعداد لممارسة الجماع ، أو تثبيطها وأنهاء الاستعداد للاستجابة أو تأجيله . هذه المناطق تتركز فى منطقة تسمى القشرة الحرفية وهى المسئولة عن التحكم فى السلوك ، وتتصل بمراكز المخ العليا حيث تختزن فى الذاكرة خبرات التعلم والتنشئة الاجتماعية .. كما تتصل بمراكز الحواس والانفعالات .. فاذا كانت الظروف مواتية انفعالياً واجتماعيا وتحث الاستثارة الجنسية يرسل الى المخ اشارات لبقية الجهاز العصبى الذى يتحكم فى الأوعية الدموية فيحدث احتقان بالاعضاء الداخلية للحوض وبالأعضاء الجنسية الخارجية التى يأتى هنا دورها وهو الانتصاب و إيصال المرأة للاشباع الجنسى»

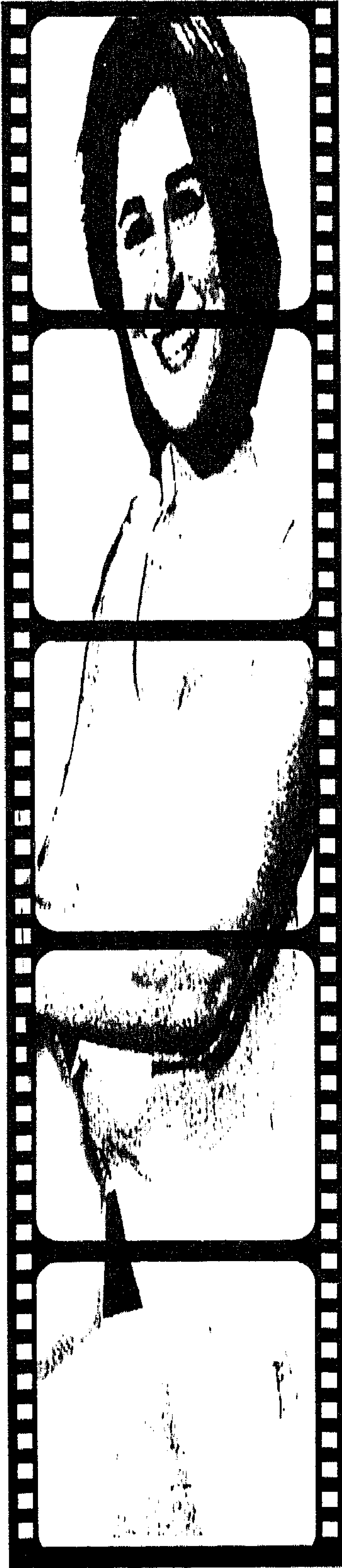
ويعلق الكاتب قائلا : أننا بالتالى أمام ٢١ مليون امرأة فى مصر لايصلن إلى هذه الحالة ..

«وأنما دائما يصلن إلى حالات تتراوح بين الشعور بالخزى والنقص ، وأنكار النوازع الجنسية أو الخوف من الجنس والبرود الجنسى الذى يؤدى تكراره للاصابة بالاكتئاب ، وربما يؤدى إلى الانحراف »

وماجاء فى هذا التحقيق هو انعكاس لما يحدث لنساء المجتمع جنسيا ومرآة لما يدور ، ورغم أننا سوف نرى مدى اهتمام السينما المصرية بموضوع الجنس ، فانه حسب مالدينا من معلومات ، فان فيلماً واحداً لم يناقش مشكلة ختان النساء ، كما أن مشاكل البرود الجنسى بدت شبه مهملة سوى فى أفلام قليلة منها « المستحيل » لحسين كمال ١٩٦٤ .

ومن المعروف أن المجلة قد فتحت هذا الملف مرات عديدة ، وذلك بعد تلك الصور التى بثتها محطة CNN العالمية عن ختان البنات فى مصر ، وآنذاك راحت الصحف والمجلات ، ووسائل الاعلام تتابع هذا الموضوع باهتمام ، وانتقال الامر إلى الفتاوى الدينية والمحاكم ، وصدر حكم بمنع الختان ، ثم تم رفع قضايا ضد هذا الحكم ، وفى نهاية عام ١٩٩٧ تم تأييد الحكم بمنع ختان البنات فى مصر .

أن مانشرته المجلة فى هذا العدد كان أنعكاسا لما يحدث بالفعل فى المجتمع ، مما يقودنا الى الحديث عن موضوع آخر منتشر بدرجات مختلفة فى أروقة المجتمع ، وهو عن «الحشيش والجنس»حيث يسود الاعتقاد لدى الناس بان الحشيش يقوى من الاتصال الجنسى ، والاحساس بالانتصاب ، وطول مدة المتعة الحسية ، وقد كتب الدكتور خالد منتصر فى المجلة دراسته بنفس



العنوأن المنشور فى ٧ يوليو ١٩٩٧ ، والتى جاء فيها : من أهم أسباب تعاطى الحشيش فى العالم بصفة عامة وفى مصر بصفة خاصة هو الجنس أو الحصول على مزيد من المتعة الجنسية : ففى دراسة اجراها المجلس القومى لمكافحة وعلاج الادمان سنة ١٩٩٢ على عينة كبيرة من طلبة الجامعة والمدارس الثانوية فى مصر ، ظهر أن الجنس هو الدافع الأول لتعاطى الحشيش . وهذا يفسر لنا أذا خرجنا على نطاق أوسع من طلبة الجامعة ، أى على نطاق مصر، سر ارتباط الحشيش دائما فى الاذهان بليلة الخميس ، ففضلا عن ارتباطه بالخميس الأول من كل شهر والذى تتجمع فيه الاسر المصرية حول اجهزة الراديو لتستمتع بصوت أم كلثوم والذى كان عند نسبة كبيرة منهم لا يداعب المزاج إلا من خلال دخان الحشيش .. فضلا عن ذلك فليلة الخميس هنا فى مصر تعنى ليلة الجنس .. ليه؟ مش فاهمين .. ولماذا هذا الارتباط الشرطى بين الخميس والجنس ؟ » .

«يزيد التعاطى ويزيد الاتجار فى هذا اليوم الذى يمثل طوارىء لادارة مكافحة المخدرات ، وفى نفس الوقت لسوق المنشطات الجنسية والذى يتوهم الناس أن الحشيش يمثل اهم ما فيها، أى أنه بمثابة الزعيم لهذه المنشطات التى ابتدعتها القريحة البشرية والتى تبدأ بالقواقع البحرية والجمبرى وجذور الجنسنج ومخاص الثور وبيض السلحفاة وقرن وحيد القرن ، وتنتهى بالسبانيش فلاى Spanish Fly والذى لا بأس من أن نذكر كنهه وماهيته ، وهو عبارة عن بودرة خنافس مطحونة من جنوب أوربا .. إلى هذه الدرجة وتبعا لشعار «الحاجة أم الاختراع» دفعت حمى الجنس الأنسان إلى مواصلة البحث عما ينشط شهوته ، وكان أهمها وارخصها وأضمنها الحشيش » .

ويقول الباحث أن الدراسات التى رجع اليها للكتابة قد اثبتت أن للحشيش تأثيراً على عدد وحركة وشكل الحيوانات المنوية مما يؤثر على خصوبة الرجل ، ولكن معظم هذه الدراسات أثبتت أن هذه التأثيرات قابلة للعودة لمعدلاتها الطبيعية بعد

الامتناع عن الحشيش ..

وبالطبع فان دراسة الكاتب تعكس حالات عشرات الألوف من الرجال فى المجتمع المصرى ، وقد رجع الكاتب الى ماخرج من معامل البحث ، ولم يكن لرأيه أى قيمة الامن خلال ماتوصل إليه العلم . ويبقى السؤال : هل عبرت السينما عن علاقة المخدرات بالجنس ؟، الأفلام أيضا قليلة فى هذا المضمار ، وامامنا نموذج بالغ الوضوح وهو فيلم «حتى لايطير الدخان» لأحمد يحيى ١٩٨٣ ، والدخان هنا هو المتصاعد من أبخرة الحشيش ، ومعنى عنوان الفيلم أن الحشاشين يغلقون نوافذ غرفهم ، حتى يستمتعون بالدخان الموجود فى الغرفة ، هم يستنشقونه مرة أخرى . وهؤلاء الطلاب والموظفون فيما بعد ، الذين يتعاطون الحشيش تكتمل متعتهم بالجنس، حيث يأتى اليهم فهمى بامرأة، يأخذونها منه ، ويقومون بممارسة الجنس عنوة معها .

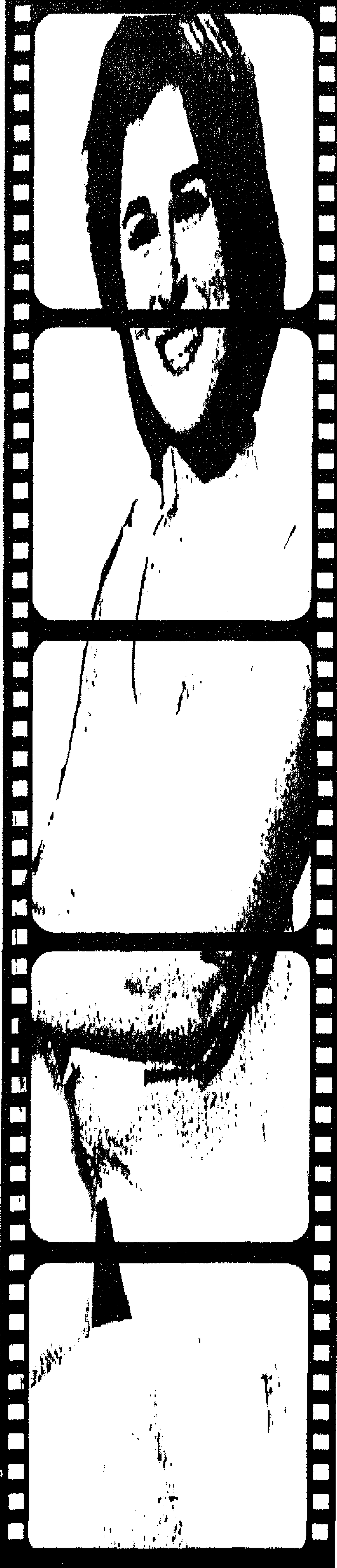
ويشير الفيلم ، كما جاء فى الدراسة ، أن الحشيش ليس سبباً أبداً فى التنشيط الجنسى ، بل فى الضعف ، فقد كان الشاب المحامى ضعيف جنسياً . كما اصابه مرض أتى عليه فى النهاية .

وهناك فيلم آخر لحسام الدين مصطفى باسم «سكة الندامة» عام ١٩٨٨ ، يتعرف فيه مهندس مدمن على فتاة ليل فيصحبها معه ويتزوجها ، ويكون عماد حياته هو الجنس والمخدرات معاً ، حيث تتوتر العلاقات فيما بينهما تبعا لقوة المهندس على ممارسة حقه الشرعى الى أن يتم علاجه من الادمان ، فتستقيم حياته .

وقد ركزت السينما المصرية على ادمان الشباب وممارستهم للجنس فى أفلام أخرى منها «جنون الشباب» لخليل شوقى ١٩٧٩ ، و«مراهقون ومراهقات» لأحمد يحيي ١٩٩١ .

وعن الشذوذ الجنسى ، أمامنا الآن أكثر من موضوع منشور فى أعداد متباينة من نفس المجلة، وهناك موضوعات تنشر على فترتين متقاربتين فى عام ١٩٩٤ . الأول تحقيق باسم مجدى دربالة حول «جرائم الشذوذ جنسياً فى مصر» فى ٢٩ أغسطس ، بمناسبة عقد المؤتمر الدولى للسكان . أما الثانية فمنشورة فى ٢٧ أكتوبر وهى بمثابة تحقيق كتبه كل من عاطف كامل ونبيل صديق بمناسبة بدء الدراسة فى المدارس تحت عنوان «الشذوذ فى المدارس» .

بدا التحقيق الأول مستندا الى البحوث العلمية ، اسوة بما تنشره المجلة عادة ، حيث يقول المحقق أن الدراسة التى اجراها الدكتور أحمد المجدوب خبير العلوم الجنائية بالمركز القومى للبحوث تؤكد أن ظاهرة الشذوذ الجنسى تنتشر بصورة كبيرة فى المجتمعات المغلقة التى يتم فيها عزل النساء عن الرجال . ومن المفروض أن تنحسر فى المجتمعات الوسيطية التى ينظم فيها الاسلام العلاقة بين الرجل والمرأة مثل مصر ، الا أن الواقع يؤكد تزايد نسبة الشذوذ بصورتيه(بين الرجال ، وبين النساء) فى الفترة الأخيرة «.



وحسب كلام الدكتور المجدوب فأنه أجرى بحثه داخل السجون كنموذج للمجتمعات المغلقة : «جلست مع المسجونين وسألتهم بطريقة غير مباشرة عن أنتشار الشذوذ داخل السجن ، فأكدوا وجوده واعترف بعض الضباط بذلك لأن المساجين محبوسون ، وليس لهم حديث سوى الجنس .

ويقول التحقيق أن الرجل السلبى يعانى من مشاعر الأنثى ، مثل الغيرة والرغبة فى الاستحواذ على الآخر ، ويكون رده على الاهمال عنيفا ، وفى احدى المرات وجد أحد الطرفين رفيقه السلبى بصحبة آخر فاشعلته الغيرة فى قلبه وقتل هذا الآخر منافسه» .

«وتطرق الباحث لعلاقة الشذوذ الجنسى بعلم الاجرام ، فارتباط الجريمة بالميول الفطرية للمجرم ، بالاضافة للعوامل الخارجية التى تدفعه لاتيانها . فالشاذ جنسيا مصاب بخلل فى الغرائز واضطرابها يسبب درجة الغريزة الجنسية مما يدفعه لجرائم مختلفة . ويتمثل الشذوذ الجنسى بحب تعذيب الغير» .

وإذا كانت الدراسة قد نشرت فى عام ١٩٩٤ أو على وجه الدقة التحقيق المستمد من الدراسة ، فان السينما المصرية قد عالجت موضوع الشذوذ داخل السجون فى فيلم بالغ الجرأة هو «المزاج» لعلى عبد الخالق ١٩٩١ . والذى تدور أحداثه داخل سجن النساء ، حيث تحدث كافة الجرائم الجنسية ، من قيام السجان ببيع جسده ، والمتعة ، إلى المسجونات . وايضا قيام علاقة شاذة بين امرأة وبين نساء أخريات ، حيث تشتهى هذه المرأة المسجونات وتلمع عيناها وهى تراهن عاريات ، وتمارس قوة المرأة التى تعمل لديها من أجل السيطرة على النساء الآخريات ، وامتاعهن حسياً .

أما مسألة الشذوذ بشكل عام بين النساء ، فان خليل شوقى قدمه فى فيلم «جنون الشباب» الذ ى عرض فى عام ١٩٧٩ ، بعد أن منعته الرقابة لأكثر من سبع سنوات وفيه مشاعر غيرة تتولد بين فتاتين عاشقتان ، حيث تنتحر المرأة الموجبة عندما تعرف أن

حبيبتها سوف تتركها من أجل رجل آخر ، وأنها سوف تتزوج .

أما التحقيق الثانى عن الشذوذ الجنسى فى المدارس ، فانه يذكر العديد من النماذج ، واعترافات بعض المسئولين فى المدارس التى تؤكد أن هناك بالفعل شذوذاً فى المدارس .

وحسب الدكتور ثروت اسحاق استاذ علم الاجتماع بآداب عين شمس فأنه فى المناطق الفقيرة «والتى تتسم بضيق السكن ، حيث يعيش الأولاد والآباء فى حجرة واحدة . تنتفى الخصوصية ، وخاصة العلاقة الزوجية . وهنا يرى الأولاد ما يحدث بين الزوجين .. والشذوذ فى هذه الحالة هو الأمر الأكثر يسرا فى المجتمع » .

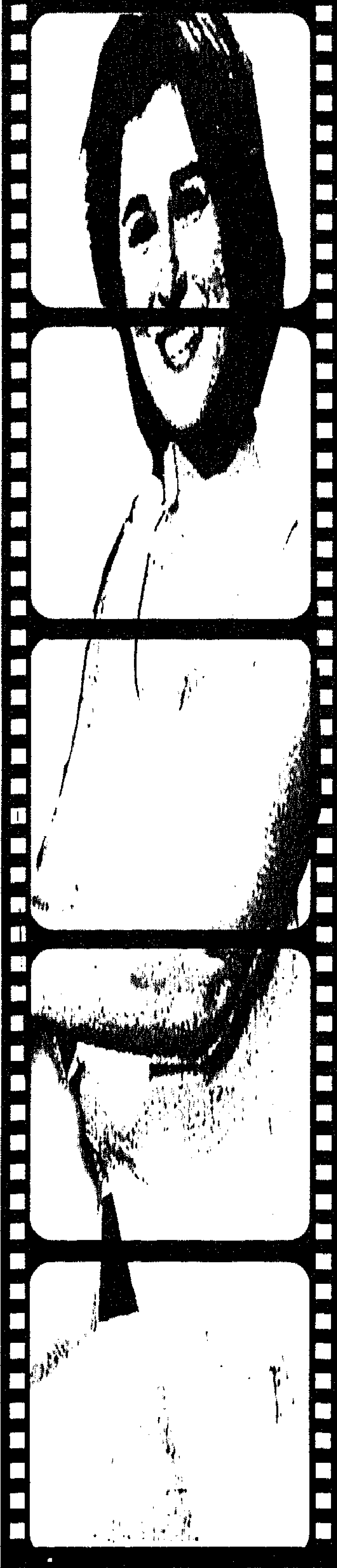
«أما فى الطبقتين الوسطى والعليا .. ونتيجة لنقص الرقابة الأسرية . يشاهد الأبناء بعض الأفلام والمجلات الجنسية فى الوقت الذى ينعمون فيه بقدر من الحرية يقلل أحيانا من الرقابة عليهم أو التدخل فى سلوكهم ..»

وفى نفس التحقيق ، وحسب الدكتور منير جابر النخيلى اخصائى الامراض النفسية والاضطرابات الجنسية : «وبسبب فصل الجنسين يبدأ انجذاب الولد للولد والبنت للبنت . حيث يبدأ الولد فى مداعبة زميله وتقبيله وحضنه ، وقد ينام بجواره . وللتفسير العلمى فان جميع الأطفال لديهم مراكز جنسية داخل المخ البشرى يعبر عنها الفم والشرج ، وهى السبب فى رضاعة الطفل واستمتاعه بثدى امه .

«هذه المراكز الطفيلية تبدأ فى الهجرة عند سن البلوغ ـ من المراكز البدائية إلى المراكز الناضجة الأعضاء الجنسية ، وبقايا من الاحساس الطفولى كالقبلة على سبيل المثال . هذا هو الطبيعى . أما اذا حدث اعتداء على طفل أثناء مرحلة النمو فأن هذه الهجرة لا تحدث بل يحدث اعتقال وتوقف للمراكز الجنسية . وتبدأ المراكز المخية الطفلية لتحل محل المراكز الجنسية الناضجة . ويتحول الفم والشرج إلى المراكز الحسية الوحيدة مدى الحياة ! وهنا تكمن الخطورة حيث لا يوجد علاج لهذه الحالات ..

وفى السينما كانت هناك علاقات شاذة بين طلاب مدارس فى فيلم «ديسكو ديسكو» ، حيث باع شاب فقير جسده (ايجابى) لشاب من أسرة ميسورة مقابل مبالغ من المال ، يدفعها الفقير من أجل استكمال دراسته ، وقضاء بعض أموره الهامة . وليست هناك اشارات عن الشذوذ بين الاطفال فى السينما العربية ، ولكن هناك تلميحات إلى ذلك فى أفلام عالمية خاصة الفيلم الألمانى «تورليس الصغير» المأخوذ عن رواية للكاتب روبرت موزيل .

وهناك تحقيق آخر كتبه عصام زكريا فى عدد ٢٣ يناير ١٩٩٥ من المجلة ، تحت عنوان «كيف يرى علماء المسلمين الجنس» ، وذلك بمناسبة تحريم بعض الكتب من العرض والبيع فى



معرض الكتاب ، حيث يقول فى بداية المقال أنه « لم يكن الجنس ملعونا ومحظوراً أو مطارداً فى أى عصر من عصور الامة الاسلامية ، كما هو الحال اليوم .

وقد اختار الكاتب أربعة كتب تتناول قضايا الجنس المختلفة بصراحة فى زمن لم يكن قد تم فيه اختراع قصص الرقيب ، من هذه الكتب «النصوص المحرمة» لابى نواس . ومنها ماهو رصد وتدريس للجنس على طريقة تدريسه فى مناهج التعليم الذى ننادى به الآن ، وذلك مثل كتابّى «رجوع الشيخ الى صباه» و«الروض العطر فى نزهة الخاطر» ، وأخيرا كتاب حديث لباحث عربى بعنوان الجنس فى القرآن » .

ويرى عصام زكريا أن بعض مؤلفى هذه الكتب كانت لهم مكانتهم فى الابداع والكتابة ، حيث شهد لابى نواس اعظم أئمة الاسلام ، حيث قال فيه أبو عبيدة : أن أبا نواس للمتأخرين كامرىء القيس للأولين » ، وقال الامام الشافعى : «لولا تهتك أبى نواس لأخذت عنه »

«وما يعنينا من اشعار ابى نواس فى التغنى بالغلمان والولدان والمرء والخمر والتى تشغل معظم الديوان هى كونها دليلا على حرية التعبير القصوى التى اتصف بها هذا العصر .

«ومن غير المدهش أن الديوان يحتوى اشعاراً محرمة لا علاقة لها بالشذوذ الجنسى ، أو ذكر الاعضاء الجنسية والممارسات الجنسية فقط . فعقلية الرقيب واحدة . ولهذا تمت مصادرة أشعار يهجو فيها نهر النيل مثلاً أو عرب البادية وأشعارهم «العقيمة » التى تدور حول بكاء الأطلال ، أو ضد المغرورين المتشددين من مدعى التدين الذين يبعدون عنه إذا ما صادفهم، ولاحظ أنهم لم يفكروا أن يقتلوه أو يكفروه أو يتحرشوا به حتى ..

وحسب عنوان المقال فان علماء المسلمين قد منعوا هذه الكتب ، وأن ماكان مباحا به منذ قرون، وفى عصر الازدهار الاسلامى اصبح الآن ممنوعا . وقد وقفت المجلة دائماً موقفاً

واضحاً ضد الفتاوى التى تمنع الفكر وتحظر حريته ، وتبيح الزواج بنية الطلاق مثلما قامت ميرفت أبو المجد بعرض كتاب ألفه شيخ من السنة اسمه ابراهيم بن محمد الضبيعى . حيث يرى الرجل أنه لم يرد نص يحرم الزواج بنية الطلاق، كما لم يرد نص باباحته لأنه من الاحكام المستجدة . ومن هنا فهو يرى أن الحكم فى هذه المسألة اجتهادى .

وفى السينما المصرية هناك حالات مشابهة ، مثلما رأينا فى فيلم «الحب قبل الخبز أحيأنا» لمحمد عبد العزيز ١٩٧٥ . وفيلم «لحم رخيص» لايناس دغيدى ١٩٩٥ .

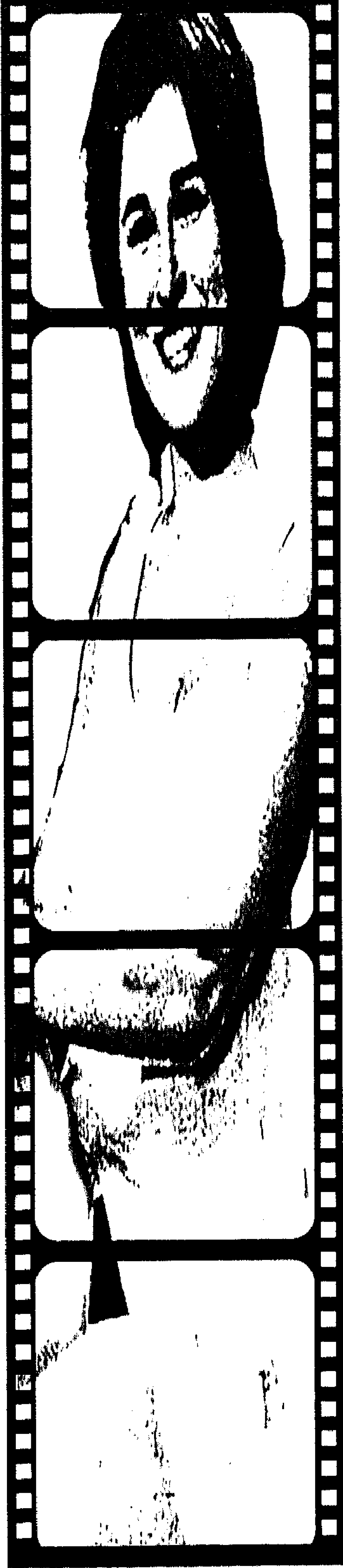
وعن الجنس عن طريق الهاتف قدمت كل من وفاء شعير ، ومها منصور تحقيقاً منشوراً فى ٧ نوفمبر ١٩٩٤ تحت عنوأن «سياسيون وفتاة يمارسون الجنس فى التليفون» . أما وائل الابراشى ، فقدم فى ٢٥ ديسمبر ١٩٩٥ تحقيقاً عن حفلات الجنس الجماعى ، حيث تحدثت امرأة اسماها ببطلة حفلات الجنس . وقد بدأ التحقيق بجملة جاء فيها : لم يكن ممكنا أن نخفى رؤوسنا فى الرمال لمجرد أن ملف فضيحة «حفلات الجنس الجماعى فى مصر الجديدة» ملىء بالأنحرافات الجنسية ووقائع الشذوذ الغريبة .

« ولم يكن منطقيا أن نتجاهل الآثار الاجتماعية والنفسية والمرضية الخطيرة الناجمة عن الفضيحة وخاصة أن مسرحها منزل زوجية فاخر تمرح فى أركانه طفلة صغيرة . بينما ينزوى شقيقها طالب الثانوية العامة فى احدى الغرف .. منكسراً ومندهشاً ومذهولاً .. يتظاهر باستذكار دروسه .. الدم يغلى فى عروقه .. فى الوقت الذى يجبر فيه الأب الثرى زوجته ـ أم أولاده ـ على ممارسة الجنس مع أصدقائه وزملائه ومرؤسيه فى المؤسسة الحكومية الهامة التى يشغل بها منصباً رئاسيا ، ويصورهم بكاميرات الفيديو ارضاء لنزواته واشباعا لرغباته التى لا تثار إلا بهذه الطريقة .

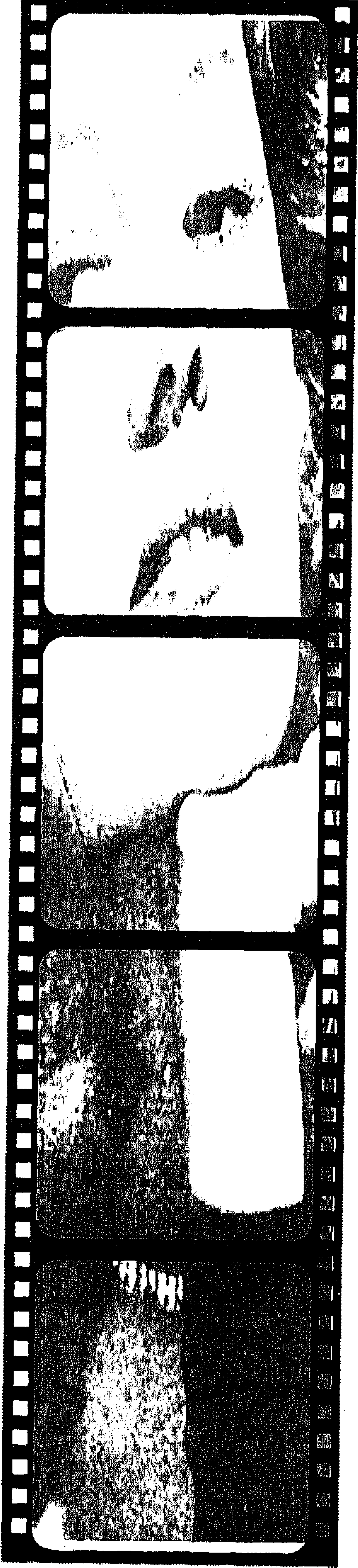
«التفاصيل مرعبة . . تثير الاشمئزاز والغثيان .. والهلع . ومع ذلك فان فتح الجرح أفضل من تركه يندمل فيه» .

ومن الواضح أن فتح الدمل هو أشبه بفتح أبواب جهنم ، لكنه موضوع ظل الناس يتحدثون عنه طويلاً ، ويقرأون المزيد من التفاصيل فى المجلات والصحف ، عشرات ، بل مئات التحقيقات والصفحات ، كما أن مشاهدى السينما قد سبقت لهم رؤية هذا الجنس الجماعى فى افلام سينمائية عديدة مثل «المذنبون» أو «ثرثرة فوق النيل» ، و«حب تحت المطر» و «ديسكو ديسكو» .. كما أن مسألة الزوج الذى يتلصص على امرأته ويدفعها للرقاد مع رجال آخرين منهم اصدقائه وزملائه ، فقد رأيناه فى فيلم عربى لبنانى باسم «امرأة لكل الرجال» عام ١٩٧٠ واشترك فى بطولته نجوم كبار من السينما المصرية .

ما سقناه فى السطور السابقة ، ليس سوى نموذجاً مبسطا ، بل هو قطرة ضئيلة فى محيط بالغ



الاتساع ، وقد حاولنا أن يكون الأختيار ممثلاً لعينة عشوائية متساوية الأركان ، ليكون مدخلنا عن الحديث حول الأباحية والسينما فى مصر باعتبار أن موضوعات الافلام لا تنفصل عما يحدث فى المجتمع ، بل أن مايحدث فى الخفاء أبشع وأشد حسية وإرعاباًمن كل ماتنشره الصحف ، وماتعرضه الافلام . ولعل المخرج الأمريكى الفريد هيتشكوك كأن على حق حين قال أن ماتنشره الصحف عم يحدث فى الواقع ، خاصة الجرائم ، يعادل ١٢٪ لما هو حادث فعلاً .



٢-الجنس فى شاشات العالم

فى كتاب الرفيق السينمائي الذي أعده ليسلي هاليول، كتب عن الجنس قائلاً أنه ذات يوم كانت هذه الكلمة تعني رومانسية، ولكن بداية إفساد هذا المعني سينمائياً جاء على يدي سيسيل ديميل فى فيلمه الكوميدي «لماذا تغير زوجتك»، وأيضاً فى فيلم «الفردوس المنوع» لارنست لوبيتش، و«دائرة الزواج» لنفس المخرج، ففى هذه الأفلام الصامتة راح المخرجون يحولون الحب الشفاهي إلى حس ملموس، وعكسوا عقدهم فى قصص أفلامهم.

ومنذ بداية السينما العالمية، كان النجوم الرجال رمزاً للذكورة فى منظور المشاهدات، أما الرجال فقد تطلعوا إلى نجمات السينما كنماذج للأنوثة. ومن هنا قامت نساء عديدات بإنتزاع ملابس ڤالنتينو عندما مات، وإنتحرت نساء من أجله. وظل ڤالنتينو يرمز إلى الحسية لدى النساء سنوات طويلة، أما النساء اللاتي صرن نماذج للفتنة فهناك مارلين ديتريش، وجين هارلو، وكلارابو، وجينجر روجرز سواء فى السينما الصامتة، أو فى أوائل السينما الناطقة.

ومع بداية الثلاثينيات ظهرت نساء ذوات قوة، وحسية إستطعن إيقاظ المشاعر الملتهبة لدى المتفرجين، ومنهن ماي ويست التي بدت إمرأة مختلفة، فهي ليست تلك المخلوقة الرقيقة الناعمة، بل هي المرأة الحسية القوية التي تلهب أحاسيس الرجال. وفى عام ١٩٣٤، بدا الجنس يفرض نفسه بصياغة عصره، وشكله الجديد، فالممثلة هيدي لامار تركض عارية تماماً فى إحدى الغابات، أمام الدور الذي جسدته كلوديت كولبرت فى فيلم «حدث ذات ليلة» لفرانك كابرا فقد أعطي شكلاً جديداً لإمرأة عليها أن ترقد فى نفس الغرفة مع رجل غريب لاتعرفه، لايفصلها سوى ستار قماشى، كما أنها حين توقف إحدى السيارات على الطريق،

فإنها تلجأ إلى حيلة حسية بأن تكشف ساقيها لسائق إحدى السيارات، فلا يتردد فى الوقوف من أجلها ، بينما لم يقف السائقون الآخرون لها حين إشارت لهم بتصرف تقليدي فاضل .

وفى الثلاثينيات أفرزت السينما الأمريكية نجومها الذين يمثلون الفحولة والذكورة، فقاموا بتقبيل السيدات ، ولف أذرعتهم القوية حول أجسادهن، وفتحوا بذلك شهية المتفرجات فى كل مكان أن يصرن عاشقات لمثل هؤلاء الرجال، ومنهم على سبيل المثال جاري كوبر، وديك باول ، وكلارك جيبل ، ولسلي هيوارد، بينما مثلت النجمات الفاتنات نموذجاً للمرأة الحسية الجميلة مثل جانيت جانيور وميرنا لوي وآن شريدان .

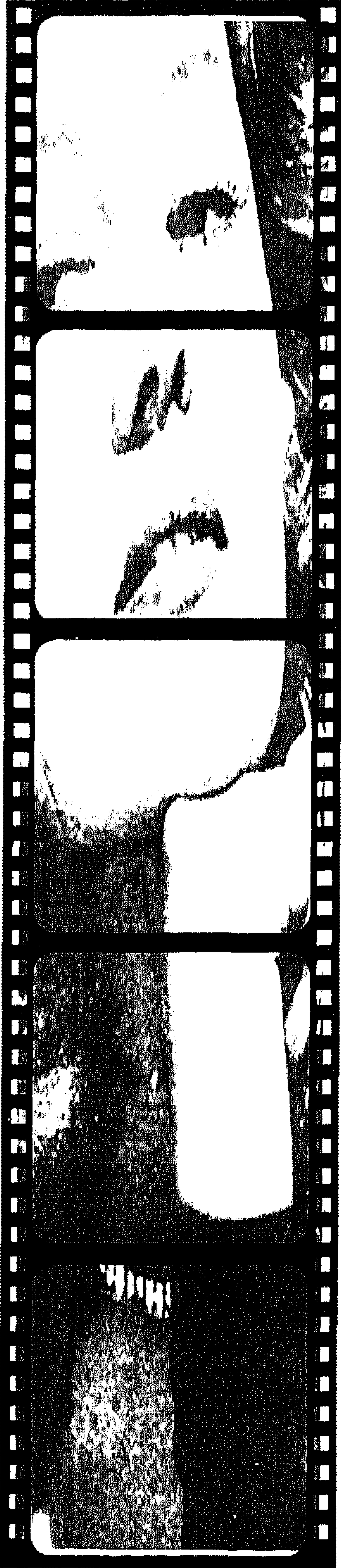
والغريب أن الكتاب الذي بين يدينا لها ليبول فى جنسه الصادرة عام ١٩٦٨، لم يتضمن إي تعريف للمصطلحات التي إنتشرت فيما بعد عن السينما الجنسية مثل Erotic ، Porno . ومن الواضح أن الحديث عن هذا الموضوع يبدو بالغ التعقيد . فهو يحتاج إلى رصد متوسع، وليس بين يدينا مرجع متكامل عن هذا الموضوع، ولكن أمامنا الآن عدد من الموسوعات السينمائية البالغة الضخامة، تجمع الكثير منها فى أجزاء عديدة ، ومنها الموسوعة التي أعدتها أن لويد، حيث قدمت مجلداً ضخماً عن السينما الصامتة، ثم مجلداً عن كل عقد من عقود السينما الأمريكية والعالمية معاً أو سوف نحاول تتبع الجنس والسينما من خلال هذه الموسوعات والمراجع .

ولعل القبلة الأولي التي إمتلأت بالشهوة الحسية كانت في سلسلة من أفلام تسمي «المفتش روز» حيث قام رجل بتقبيل فتاة من بنات الليل قبلة حسية أغلقت فيها المرأة عينيها، بينما وقفت إمرأة بينهما تضع يديها على كتفى كل من الرجل والمرأة، أما أول أفيش لفيلم عالمي، صور قبلة سينمائية فكان للفيلم الألماني «الشمس المشرقة» الذي أخرجه مورنا وفى الولايات المتحدة عام ١٩٢٧، وقامت بالبطولة فيه جانيت جانيور وهي واحدة من فاتنات السينما الصامتة . أما أول راقصة شرقية ظهرت فى السينما العالمية وقامت بهز بطنها ، فقد ظهرت فى فيلم «المصباح المسروق» لماك سينت.

ومن أبرز مشاهد الفراش فى السينما الصامتة فهي فى فيلم «جريد» للألماني ڤون شيتروهايم، ومن المشاهد الحسية الأولي مارآه أبناء ذلك الجيل فى فيلم «الأرملة الطروب» حيث تقضي مجموعة من الرجال وقتاً ممتعاً مع بعض السيدات وقد قامت الراقصات والنساء أنصاف العاريات بخدمة الرجال ، وتقديم الشراب والإستعراضات الماجنة .

وفى فيلم «مهمة جودكس الجديدة» عام ١٩١٨ الفرنسي، ظهر أول ماخور فى السينما، حيث يأتي الرجال للبحث عن المتعة ، فامتلأت الصالة الماخور بنساء عديدات ينتظرن قدوم الرجال ، وتنام إمرأتان عاريتان الصدور تماماً كل منهما فى عنق الآخري.

وتعتبر كلارابو رمز الجنس الأكثر أهمية فى السينما الصامتة. وأبرزت كل المتاح لها



من الفتنة فى أفلام مثل «أطفال الطلاق» أمام جاري كوبر، و«شعر أحمر »، «الحفل الماجنة» كما مثلت لويز ب«وكس رمزاً آخر للإغراء حيث كشفت تماماً عن صدرها فى فيلم «صندوق الطماطم». ومن الواضح أن السينما الأوروبية قد قامت بتعرية بطلاتها قبل أن تفعل السينما الأمريكية ذلك، وسبقت السينما فى الشمال كل العالم فى تعرية النساء، وذلك حين ظهرت النساء بلا ملابس فى فيلم «بنيامين كريستاسن » عام ١٩٢٢. كما خلعت ثلاث نساء ملابسهن ليصبحن موديلات لفنان فى فيلم «فرسان الرؤية الأربعة» .

وتعتبران لويد أن مارلين ديتريش هي رمز الجنس فى الثلاثينيات، سواء فى أفلامها، أو لأنها كانت صاحبة أجمل سيقان فى تلك الأونة. وتعتبر، ففى فيلم «الملاك الأزرق» جسدت دور الراقصة التي قلبت حياة مدرس ملتزم، وبدت بالغة الفتنة فى أفلامها منذ «قطار شنغهاي»، و« مراكش »، و«فينوس الشقراء»، وقد كشفت جين هارلو بأدوارها عن علاقات بالغة الحسية إختلفت عن القصص الشفافة التي جسدتها ممثلات أخريات . ومن أفلامها التي أعتمدت على ماتتمتع به من إغراء هناك «التراب الأحمر» أمام كلارك جيبل، و «عشاء فى الثامنة». وفى المجلد الخاص بهذه السينما هناك فصل حول السينما والأخلاق جاء فيه أن الرقيب كان يرصد دائماً أفلام ماي ويست خاصة فيلمها «حسناء التسعينيات»، وهناك فى فيلم «علامة الصليب» تم تقييد إمرأة عارية تماماً من أجل تعذيبها عن طريق غوريلا سوف تهاجمها .

وقد وضعت الرقابة فى تلك السنوات قواعد منها إنه يجب عدم ممارسة أي حب وجنس على الشاشة بين رجل أبيض وإمرأة سوداء أو العكس، كما يجب منع المشاهد الجنسية، التي تثير الأطفال. ومن المسموح به عرض المشاهد العاطفية فى حدود اللياقة.

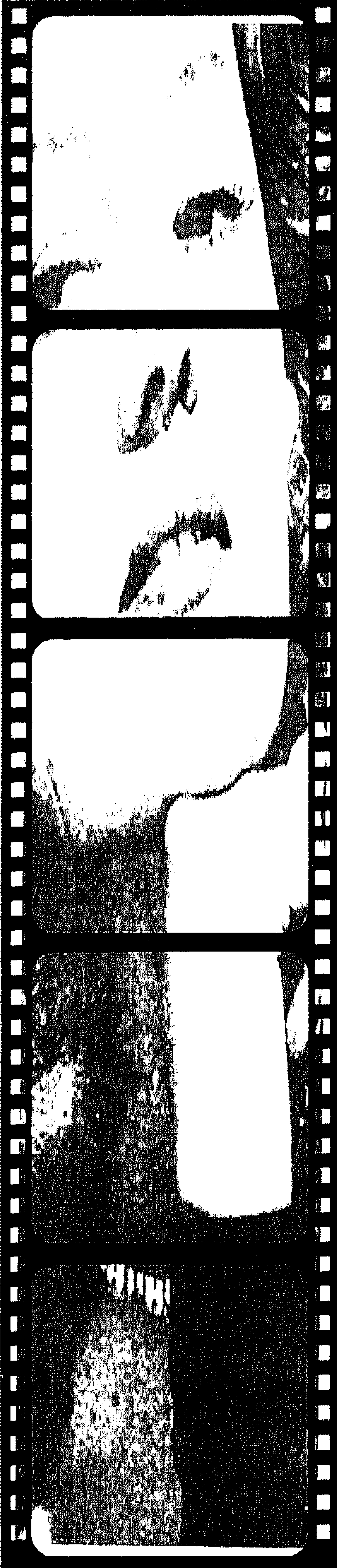
وفى الأربعينيات تولدت ظاهرة النجمات الكبار،

رمز الأنوثة الخالدة ، مثل ريتا هايورث التي أصبحت حلما للشباب بقوامها ، ورشاقتها فى أفلام كشفت فتنتها مثل «جيلدا » و «كارمن» ، ومثل «جين راسل » التي قيس جمالها بإتساع وكبر حجم صدرها ، لكن بشكل عام ، كانت الأربعينيات بمثابة ميلاد للنساء الأكثر تشبهاً بالرجال ، اللاتي يتمتعن بقوة شخصية ، وذكورة ملحوظة ، ومنهن ڤرونيك ليك ، وماري آستور ، ولورين بكال ، وبشكل عام كانت هذه الفترة بالغة الجفاف فى السينما الأمريكية ، حيث زاد معدل إنتاج أفلام الحروب ، وأفلام المخبرين الخصوصيين الذين كانوا يتسمون بفظاظة ملحوظة . وعلت حيواتهم خشونة . وكانوا فى حاجة إلى نساء أشبه بهم .

ولذا راح الجنس أكثر إلى السينما الأوروبية : فى إيطاليا على أيدي صناع الموجة الواقعية ، وإلى اليابان . وبرزت أسماء فى عالم الإغراء مثل سيلبانا مانجانو التي بدت بالغة الحسية فى فيلم «الأرز المر» ، لكن يمكن القول أن هناك تفاوتا غير ملحوظ فى موضوعات الجنس التي عولجت بين القارات المختلفة . فلو نظرنا إلى أفلام مصر فى تلك الأونة فسوف نجد أن بطلات أغلب الأفلام كن من بنات الليل ، وبائعات الهوي .

وفى الخمسينيات لمع إسم جين راسيل أكثر ، ومعها زميلتها مارلين مونرو اللتين تقابلتا فى فيلم «الرجال يفضلون الشقروات». ثم بدأ إصطلاح «ملكة الإغراء » يعلو إلى السطح . فالناس تذهب لمشاهدة الفاتنات بصرف النظر من الأدوار اللاتي يقمن بها ، أو أهميتها ، المشاهد يتطلع فى المقام الأولي إلى ماتتمتع به ممثلة مثل مارلين مونرو من جمال جسدي ، وتناسق ، وبروز فى المفاتن ، ولذا بدأت الممثلات يكشفن مساحات أكبر من الأجساد ، وكان على مارلين أن ترقص ، وتغني ، وأن تمشي فى فيلم «هرشة السنوات السبعة» فوق بالوعة تصدر بخاراً فترفع فستانها ، وتكشف مفاتنها ، كما كان عليها أن ترتدي المايوه الساخن ، وأن تتعري أمام المشاهدين فى فيلم «نهر بلاعودة» .

وصار على كل دولة أن تنتج نجمة تعادل مارلين مونرو فى الفتنة ، والإغراء ، ففى فرنسا تعرت بروجيت باردو فى « وخلق الله المرأة » ، وفى إيطاليا لمعت كلامن صوفيا لورين ، وجينا لولو بريجيدا ، ثم جاءت إلى هذه السينما السويدية أنيتا أكبرج . الأولي كشفت عن صدرها كاملاً وهي فى مسابقة لاختيار ملكات الجمال ، ثم كشفت عن موهبة تمثيلية ، وقدرة على التنوع فى أفلامها ، والثانية برزت مفاتنها فى فيلم «أجمل نساء العالم» . أما أنيتا أكبرج ، فإن المشهد الذي تلتقي فيه مع الصحفى مارشيللو فى فيلم «الحياة اللذيذة» ، لفيللني يعتبر واحداً من المشاهد الحسية الشهيرة فى السينما الإيطالية ، كما أنها نزلت من إعلان مثير معلق فى الشوارع فى أولي قصص فيلم «بوكاشيو ٧٠ » كي تطارد رجلاً مخموراً . . لذا سرعان ماتمت الإستعانة بهؤلاء الممثلات ليعملن فى السينما الأمريكية .



وبينما اهتم الأمريكيون بتقديم نجمات ناهدات الصدور مثل مارلين، وجين مانسفيلد ، وكيم نوفاك ، فإن مخرجا مثل فيلليني كان أكثر جرأة ، ليس من ناحية تعرية النساء، وكشف مفاتنهن مثلما فعلت السينما الهوليودية ولكن من حيث موضوعات الجنس الجرئية فهناك عاهرة تقيم فى بيت رجل ثري ، سرعان مايكتشف أنها ليست جسما ولكنها أيضاً روح فى فيلم «ليالي كابيريا» . وأيضاً ناقش لذة الحس ، ومتعة الحياة فى فيلم «الحياة اللذيذة» و«٨,٥ » وغيرها . .

ورغم أن الأمريكيين قد ناقشوا بجرأة بعض موضوعات الجنس، مثلما حدث فى النصوص التي كتبها تينسي ويليلز وأخرجها إيليا كازان وآخرون ومنها «بيبى دول »، «عربة إسمها الرغبة» حيث على العاهرة ، أن تظل بنت ليل فى منظور الناس، لا أحد يسامحها، ومثل «قطة على سطح صفيح ساخن» لريتشارد بروكس حيث الشذوذ الجنسي بين الرجل ورفيقه أكثر قدسية فى رأي صناع الفيلم من العلامة الروحية.

رغم كل هذا فإن الأوربيين كانوا أكثر جرأة كالعادة فى الدخول فى موضوعات أكثر جرأة ، وقد أعتبر إنجمار برجمان المخرج الأكثر طليعية فى هذا الصدد منذ فيلمه «باب النداء» عام ١٩٤٨، ومروراً بفيلم «عبر الزجاج» ١٩٥٥.

وفى الكتاب الذي نحن بصدده، فإنه عقب الحرب العالمية الثانية، أصبح الجنس والإدمان هما من الموضوعات المفضلة للسينما، خاصة فى أمريكا، فقد ظهر منافس خطير للسينما، وهو التلفزيون، مما دفع بصناع الأفلام إلى الدخول فى الموضوعات المحرمة ، وإختراق قوانين الرقابة، وفى بعض الأحيان كان الجنس يمتزج بعالم المخدرات ، وعندما ظهرت مجلة «بلاي بوي» عام ١٩٥٣ بدأ الجسد النسائي متاحاً للجميع ، شرط أن تكون قادراً على شراء عدداً من المجلة . وظهرت فى إنجلترا أفلام حرف (X). وتم إنتاج أفلام أمريكية لإرضاء جيوب المنتجين . والتفت كتاب القصص إلى إباحية بوكاشيو فقاموا بإنتاج

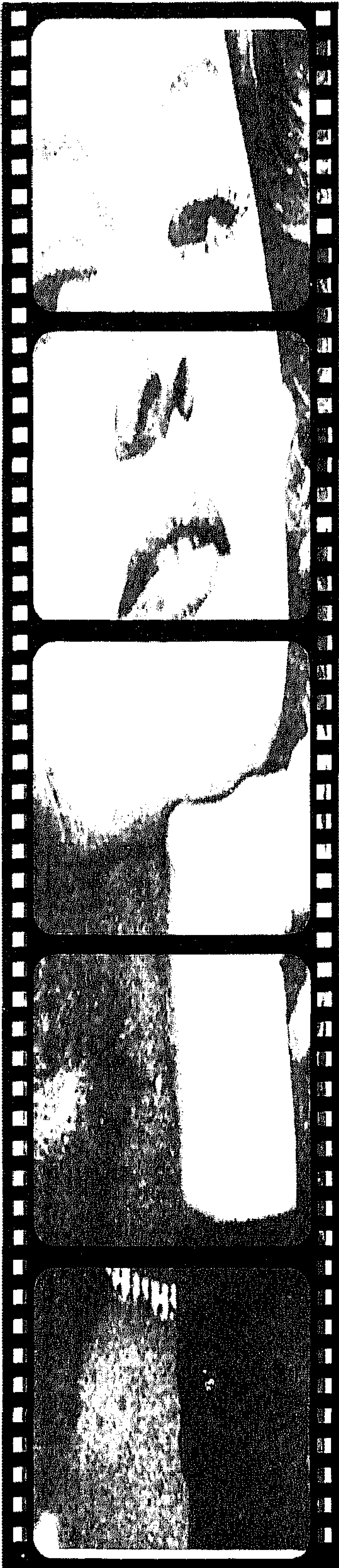
أفلام مأخوذة عن أعماله .

وسرعان ماقامت حرب شعواء بين الرقيب والفنان فى عدة دول، حيث منع فيلم «الدائرة» فى فرنسا لمخرجه ماكس أوفيليس ، ومنع فيلم «العلاقات الخطرة» لفاديم لبعض الوقت عام ١٩٥٩. وفى نفس السنة جرؤت السينما على تقديم رواية «عشيق الليدي تشاترلي» فى بريطانيا ، بعد أن قدمها مارك الليجريه فى فرنسا عام ١٩٥٥. ورغم المتاعب التي كانت تتعرض لها الأفلام ، فإنه سرعان ماتتم الإباحة ، مما يشجع المخرجين على تعرية السينما أكثر، وتقديم أفلام أكثر جرأة ، ويقال أن أخر علاقة للسينما بالرقابة الجنسية قامت فى ١٣ نوفمبر ١٩٥٩، حيث تم القبض على صاحب دارعرض فى أوهايو لعرض فيلم «العشاق» للمخرج الفرنسي لوي مال ، وسيق الموضوع برمته إلى المحاكمة وإنتهي الأمر بأن الفيلم يخلو من الأباحية . وكان ذلك فاتحة لظهور أنواع أخرى من الأفلام هي البورنو ، أو الأفلام الجنسية العالمية شديدة الأباحية .

لذا يمكن القول أن الستينيات هو العقد الذي نزعت فيه السينما ملابسها بشكل شرعي، حيث لاقانون يحكم الفنان، وحيث بدت المحاولات المختلفة لتكسير المحرمات بمثابة خطوة للوصول إلى تحرر الفنان بشكل نهائي، ويجب فى البداية الإشارة إلى التجارب الأمريكية، فلا شك إلى جرأة رواية «لوليتا» لفلاديميرنا يوكوف قد إنتقلت إلى الشاشة عام ١٩٦٢ من خلال الفيلم الذي أخرجه ستانلي كيوبريك حول علاقة فتاة فى الرابعة عشر بزوج امها الذي ظل يطاردها فى كل مكان ، ثم قام بإرتكاب جرائم من أجل الإحتفاظ بها.

وإذا كانت أفلام جيمس بوند قد جاءت لتقتحم الناس بمايوهات نسائها ، وقبلات العميل السري المليئة بالذكوره ، فإن موجة من أفلام مشابهة قد ظهرت فى أنحاء متعددة من العالم، بما فيها الإستوديوهات الأمريكية نفسها، وتعرت النساء أمام العملاءالسريين، وذكورتهم الخالدة ، كما ظهرت نساء يرمزن إلى الجنس ، والجمال الخارق ، مثل راكيل والش ، وجين فوندا فى تلك الحقبة.

لكن رغم كل ذلك، فإن غلبة الجرأة، والفن كانت لأوروبا ، ففى فرنسا قام أبناء مدرسة الموجة الجديدة، بتحطيم كل المحرمات فى موضوعاتهم، إبتداء من فرانسوا تريفو الذي قدم فيلمه «جول وجيم» حول مشاركة رجلين لإمرأة واحدة فى نفس الفراش، أما كلود شابرول فقد قدم «الغزلان» حول علاقة حسية بين فتاتين ، ورايناهما تتبادلان القبلات فوق الفراش ، ومن فيلم لآخر كان شابرول يقدم موضوعات أكثر جرأة ، ويهتم بتحطيم المحرمات . وخاصة جان لول جودار فى الحياة الخاصة « لإمرأة متزوجة» . . ورغم أن روجيه ڤاديم لم يكن ينتمي إلى نفس المدرسة ، فإنه قدم أفلاماً أكثر جرأة مثل «القديسة» و«بارباريلا» الذي إعتمد فى موضوعات أفلامه على الجنس فى المستقبل.



وقد قدمت فرنسا نجومها الذين يمثلون القوة الجنسية سواء من الرجال والنساء مثل كاترين ودونوف ، وستيفان أودران بطلة أفلام شابرول ، وانوك إيميه التي رأيناها فى «رجل وإمرأة » ، وآنا كارينا بطلة أفلام جودار .

وفى إيطاليا حطم أنطونيوني الكثير من المحرمات بأفلامه، وخاصة « إنفجار» الذي عرضه فى مهرجان كان ١٩٦٧ ، وفيه كشف عن العالم الآخر للتصوير، وأيضاً «نقطة زابريسكي» وقد جاءت نساء أنطونيوني من العيادات النفسية ، وعشن وسط الناس بإعتبارهن مواطنات صالحات .

وفى بولندا جاء رومان بولانسكي الذي عمل فى بداية الأمر فى فرنسا، ثم راح يعمل فى الولايات المتحدة، وتزوج من شارون تيت التي راحت ضحية للعنف والجنس على أيدي رجال الهيبز .

ولو توقفنا عند حوار يدور فى فيلم «إحتقار» لجودار عام ١٩٦٣، لرأينا إلى أي حد بلغت جرأة تلك السنوات، فالفيلم مأخوذ عن رواية لألبرتومورافيا ، حول إمرأة تخون زوجها مع ممثل تعمل معه، وهناك مشهد ترقد فيه الزوجة عارية فوق الفراش، وتحدث زوجها عن الأماكن التي يحبها فى جسدها، فتسأله عن أي المناطق أكثر جاذبية ويجيبها بأسماء الأشياء . . مكان وراء آخر . . وتتلذذ الزوجة أن تكرر الأسئلة، كما تتلذذ بعد ذلك أن تمر بتجربة حب مع الممثل الأول الذي يقوم ببطولة الفيلم الذي كتبه زوجها .

وفى السبعينيات ، عادت السيادة مرة أخرى إلى هولوود فى هذا الأمر حيث ظهر جيل جديد يتوغل فى الحياة الخاصة للناس، وإذا كان مايك نيكولز قد قدم للناس مشهداً صدامياً فى فيلم «الخريج»، فإنه روح يسخر من مفاهيم الناس للجنس ، حين حاول طالب صغير مغازلة إمرأة ، فامسك بصدرها بشكل يوحي كم هو غشيم ، لايفهم فى أمور الدنيا ولاً الحياة ، ومن ثم فإن الفيلم راح يسخر من منظور

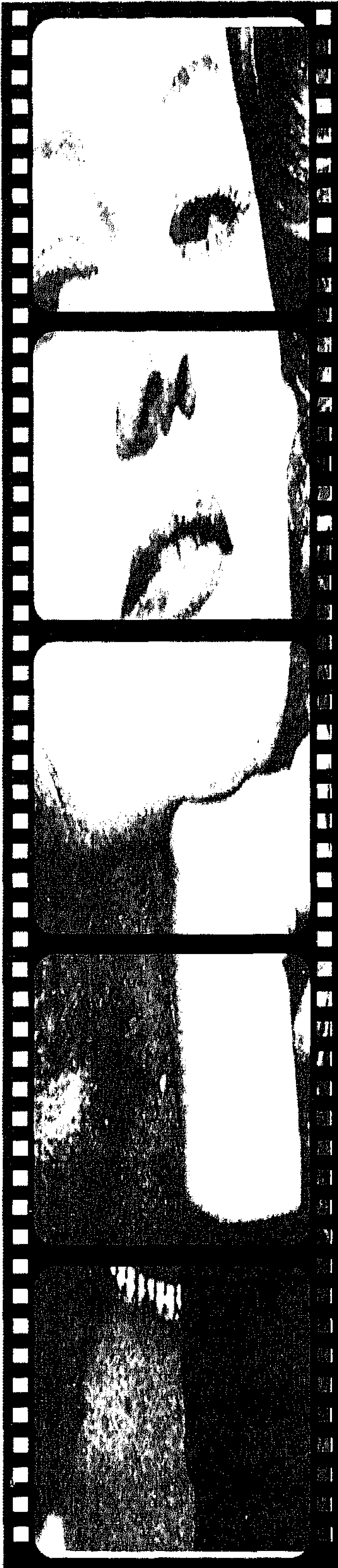
الأمريكيين للسينما ، وفى عام ١٩٧٠ قدم روبرت آلتمان فيلمه «ماش» الذي يكشف الحياة الجنسية فى داخل الجيش الأمريكي ، وحول الحياة فى «الشوارع الخلفية ». الأمريكية قدم مارتن سكورسيزي قصص أفلامه الأولي، منها فيلم بنفس العنوان السابق الذكر، و«سائق التاكسي»، حيث بدت شوارع نيويورك مليئة بالعاهرات، ومتعاطّي المخدرات، وامتزج الجنس بالعنف، بالبراءة المفقودة.

وفى فيلم «كلاب من قش» تغير معني الإغتصاب، حيث لم يعد بمثابة تعذيب جنسي للمرأة الذي يتم إغتصابها، فسرعان ماراحت الزوجة تتأوه من اللذة أمام عينّي زوجها، بينما يقوم رجل غريب بمضاجعتها. وكان سام باكنباه مخرج هذا الفيلم هو أبرز من يمزج العنف بالجنس، أما فيلم «ليني» لبوب فوس، فيصور الحياة الخاصة لموسيقار، تقوم إمرأته بالتعري أمام الناس فى الصالات، ويبيع جسدها للآخرين، ومع ذلك فهو يعيش معها حياة سعيدة مستقرة، وليس هناك فرق بين الخاص والعام فى هذا الفيلم، فالجسد الذي يراه السكاري كل ليلة فى عرية الكامل، هو الذي يأتي فى آخر الليل إلى الفراش مهدوداً ، متعباً، لكنه لايتوقف عن إمتاع الزوج.

وبدأت قصص الشواذ تجد مكاناً لها فى الأفلام، ففى فيلم «السلم» لستانلي دونن، عاش رجلان معا فى نفس المنزل، كزوجين بدون نساء، وفى فيلم «يوم الأحد الدامي» لجون شيلزنجر قام رجلان بتبادل القبلات بالشفاه، ونحن نذكر هذه الأمثلة لأن العاملين فيها من الفنانين الكبار، خاصة الممثلين من طراز ريتشارد بيرتون، وريكس هاريسون وبيتر فيتش .

وفى هذه الأفلام صار الجنس، والعري مثل الماء والهواء، مباح للكل، وأصبحت المشاهدة متاحة للجميع، وطلعن النساء بعريهن فى أغلب الأفلام، وصار الجنس بمثابة الضريبة التي نجدها فى أفلام روبرت التمان، ثم وودي الن، وقد ناقش هذا الأخير الجنس بجرأة كثيرة، فى أفلام من طراز «كل شيء تريد أن تعرفه عن الجنس لكننا نخاف أن نسأل عنه » عام ١٩٧٣ ومثل وودي الن، رغم جسده الضامر فإن علاقته النسائية على الشاشة ، وفى الحياة العامة كانت تعطي الإحساس إنه رجلاً يافع القوة الحسية.

وقد شهدت السينما الأمريكية فى هذا العقد مايسمي بالأفلام الأسرية، ثم طفت موضوعات المرأة فى أفلام عديدة، ونحن هنا نقدم نماذج لا أكثر، ففى فيلم «إمرأة حرة» رأينا الحياة التي تعيشها مطلقة إعتادت أن تكون زوجة لأكثر من ستة عشر عاما، و فى «اليس لم تعد هنا » لسكورسيزي هناك إمرأة تقدم بها السن، وعليها أن تعيش تجربة عاطفية جديدة. وفى فيلم «نساءعاشقات» لكين راسل لايستطيع الرجل أن يعيش بدون عشيق رغم وجود إمرأة جميلة فى حياته، وهناك نساء يحطمن رجالاً وأخريات يقمن ببنائه.



وكالعادة، فإن الأوروبين يقتحمون المحرمات، وسواء تم ذلك بشكل مبتزل أم لا فها هو فيلليني يقدم تجاربه عن مكانة الجنس في إيطاليا القديمة والمعاصرة في أفلام مثل «ساتيركون »، و «إني أتذكر . .» و «روما » ويقدم برتولوتشي واحدة من التجارب الجريئة في فيلمه «التانجو الأخيرة باريس » هو الرجل الذي تجاوز الأربعين، والذي يتعرف على عاهرة صغيرة، يحاول من خلال جسدها الطازج أن يفك عقده القديمة، بعد وفاة إمرأته، وقد إمتلأ الفيلم بالمشاهد الحسية، ليس في الفراش، والبانيو، بل بالأوضاع غير المألوفة التي أجبر بها الرجل الفتاة أن تمتعه جنسياً .

وفي ألمانيا نجح أبناء أوبرهاوزن أن يحطموا الموضوعات التقليدية، واستطاع مخرج شاذ مثل فاسبندر أن ينقل تجربته الحياتية إلى الشاشة، ويبدو مبهوراً بأعضاء الرجال، حيث كان من المألوف فيما قبل مشاهدة العري النسائي، فإذا به يقدم عري الرجال أيضاً . وفي فيلم «الطبلة الصفيح » لشولندروف رأينا علاقات حسية بدت شديدة الجرأة ، فالابن يشهد على قيام أمه بالذهاب إلى عشيقها، وهو يتتبعها إلى حيث تذهب، ثم هو يفاجأ أباه راقداً فوق طفلة صغيرة، فيقوم بالضغط على جسمه، كي يزيد من إلتصاق الأب بالعشيقة الطفلة.

ومن أقصي الشرق في اليابان، يقدم ناجيزا أو شيما أكثر من تجربة بالغة الحسية، تمثل صدمة لمن شاهدها في أفلام مثل «إمبراطورية الحواس » و «امبراطورية العواطف». حيث هناك رجل وإمرأة، لاهم لهما سوى ممارسة الجنس بكل وحشية، ودموية، حتى يقتل كل منهما الآخر في النهاية .

وفي تلك السنوات ذاع صيت أول أفلام أباحية Erot-ic، خاصة في أوروبا ، وأغلبها أفلام مأخوذة من روايات أدبية يباع منها ملايين النسخ ، منها «قصة أو » ، و «إيمانويل»، وهذا الفيلم الأخير مأخوذ عن مذكرات حقيقية نشرتها صاحبتها إيمانويل آرصان في خمسة أجزاء، لذا فإن

السينما الفرنسية أنتجت حتى الآن أكثر من ثمانية أفلام ، إمتلأت بكل ماهو ممنوع ، وفى الجزء الأول تعلمت المرأة ، كيف تكون المتعة على يد رجل له دراية بالفلسفات الشرقية .

وفى كتاب ، كاميرا ٧٩ ، الذي أصدره سامي السلاموني عام ١٩٧٩ ، هناك موضوع حول قوة البورتو ترجمة على أبو شادي ، جاء فيه: « إن قوة الجنس تكمن فى النهاية فى رغبة الشعب الأمريكي فى معرفة جنسية أكبر . . . مما يطرح من جديد التساؤل الذي طرحه تقرير كينزي : هل الأمريكيون لديهم معرفة أقل بالجنس أم أنهم يرغبون فى معرفة أكبر .

إنه تعبير تراجيدي عن ذلك المجتمع الذي يقدم فيه الجنس بإستمراره وعلى أعلى مستوي من الصراحة حتى أن معظم الناس يتلقون معارفهم الجنسية فى الشارع .

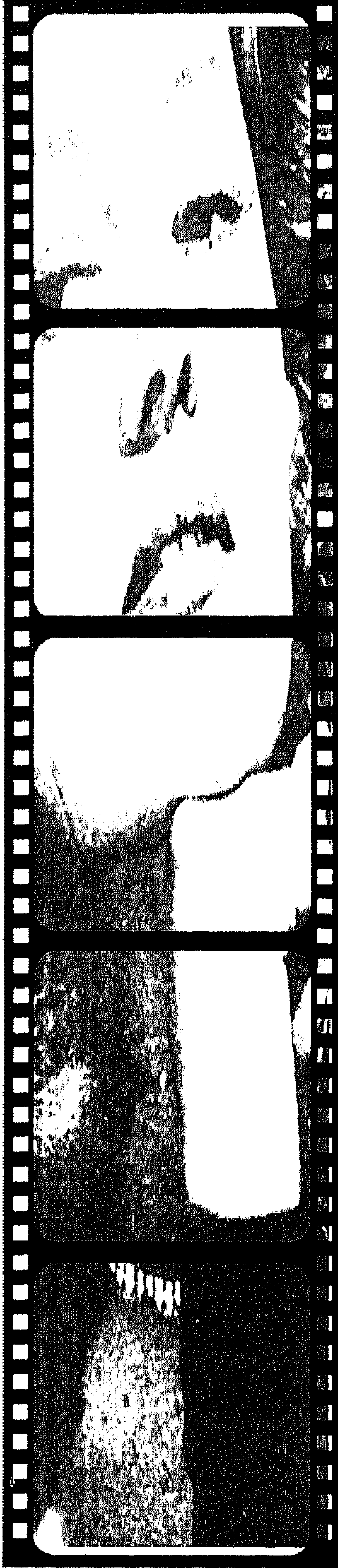
ولقد شاع الجنس لدرجة المطالبة بجعله متداولاً وربما كان هذا سبباً فى إحتشاد الناس لرؤية الأفلام الجنسية .

وليست أفلام البورنوهي هدفنا هي الحديث ، لكن لاشك أن العقدين الأخيرين من القرن العشرين قد شهداً محاولات جديدة لكسر حدود الجنس ، وبدا الأمر فى الكثير من الأحيان أشبه بممارسة الحياة العادية ، وصار الجنس موضوعاً محبباً فى الروايات والمسرحيات ، وأفلام السينما المأخوذة عن هذه الروايات .

وإمتلأت أنواع الأفلام بالجنس إبتداء من الخيال العلمي ، إلى أفلام الفنتازيا ، والقصص البوليسية ، وصارت لحظات الحب موجودة في أغلب الأفلام التي تخرج من الإستوديوهات ، وبدت الأفلام التي تتضمن مثل هذه المشاهد أشبه بالوجبات الجافة التي تفقد مذاقها ، ولمع مخرجون إهتموا بالتركيز على الحس ، ومنهم أدريان لين ، صاحب أفلام من طراز «تسع أسابيع ونصف» ، و «جاذبية قاتلة» و « لوليتا » ١٩٩٧ ، ففى الفيلم الأول الذي قامت ببطولة كيم باسنجر رأينا علاقة عابرة بين شابين ، لايفعلان شيئاً سوى ممارسة الجنس المجنون فى أي مكان يطرأ لهما ذلك ، قد يحدث ذلك تحت المطر أسفل ميازيب تقطر بالمياه أو فوق الفراش أو فى الشرفة ، وفى النهاية ، فإن كل منهما يذهب لحاله ، قد تبدو بعض ملامح التأثر على الفتاة ، لكنها سرعان ماتنسي وعليها العثور على عاشق عابر جديد

أما فيلم «جاذبية قاتلة » فإنه يدور حول إمرأة مهووسة جنسياً تلتقي رجلاً متزوجا فتمارس معه الحب حيث شاء لهما الهوي ، فى المصعد ، وفى البانيو ، وعلى السرير ، وفى النهاية يذهب الرجل إلى زوجته ، لكن المرأة لاتطيق فراقه ، فتطارده ، وتحاول طعنه وإمرأته بسكين ضخم .

ومن أفلام تلك السنوات هناك «علاقات خطرة » لستيفن فيرارس ، وهو لاشك أكثر جرأة من نفس الفيلم الذي أخرجه فاديم عام ٩٩٥٩ ، وتعرض للمنع بعض الوقت . وقد



وجدت السينما نجماتها اللاتي يلهبن المشاعر مثل كاثلين تيرنر، وميشيل فايفر.

وفى التسعينيات، إتسعت مساحة الجنس على الشاشة الأمريكية بصفة خاصة، بينما تقلصت هذه الظاهرة فى الأفلام الأوربية. ولأول مرة تكف هوليود عن إستيراد نجمات أوروبا، لكنها لم تكن قد توقفت عن إستيراد أبرز عناصر الإخراج فى القارة الأوروبية، مثل بول ڤيرهوفن الذي قدم واحداً من أجرأ أفلام التسعينيات وهو «غريزة أساسية»، وفيه كل ألوان الجنس والسادية، والعنف، فهناك شذوذ بين النساء، وإمرأة تقيد عشاقها من الرجال قبل أن تمارس الجنس معهم على طريقتها. وموضوع هذا الفيلم تكرر أكثر من مرة فى أعمال تم إنتاجها قبل «الغريزة الأساسية» مثل «بحر الحب»، وأصبح بمثابة تقليعة تم تقليدها فى أفلام كثيرة مثل «الغريزة الحيوانية».

ولاينسي مشاهدوا هذه الأفلام الممثلة شارون ستون، أثناء التحقيق معها، وهي ترفع ساقيها كي تكشف عن جسدها الداخلي لتجعل عيون كافة المجتمعين تبرق من الدهشة، وقد صنع هذا الفيلم ميلاد نجمة إغراء التسعينيات التي لم تتوقف عن التعري فى أفلامها اللاحقة ومنها «سليڤر»، و«المتخصصة».

وأفرزت أفلام التسعينات عن نجمات إغراء بالغات الفتنة، والإثارة، مثل ديمي مور فى «ستربتيز»، وجين مارش فى فيلمي «العاشق»، و«لون الليل». وباميلا أندرسون فى فيلم «صفيع باب»، والفرنسية بياتريس دالي فى فيلم «٣٧ درجة صباحاً»، وغيرها من الأفلام الإيطالية والفرنسية.

ونحن لم نرصد فى هذا الحديث سوى نماذج قليلة لبحر، بل محيط متسع، من الأعمال، والموضوعات التي ناقشت الجنس فى السينما العالمية، لأنه يحتاج بالطبع إلى مرجع ضخم، لكننا أردنا أن نسجل الأمر هنا، كي يكون حديثنا من خلال الحديث فى السينما المصرية، والعربية بشكل أكثر دقة، وأيضاً من أجل إجراء المقارنة اللازمة.



٣ - القبلة
الخطوة الأولى لممارسة الحب

الكاتب البريطانى د. هـ . لورانس كان محقا فى قوله بأن : كل ماعدا العلاقة بين الرجل والمرأة ، يعتبر ثانويا ، وذلك بما فيها العلاقات بين الأبناء ، والأباء ، والصداقات وذلك بالطبع لأن لغة الجنس هى الفيصل والاساس بين الرجل والمرأة ، وذلك بكافة اشكالها .

وتتدرج لغة الجنس بين النظرات بالعيون ، والتلامس ، والقبلات أيضا بتدرجاتها ، وحتى الجنس الكامل بكافة أوضاعه بين الرجل والمرأة . هذه الامور لا تحدث سوى بين رجل وامرأة سواء جمعتهما قصة حب ، أو تم ذلك على قارعة الطريق بين شخصين يلتقيان لأول مرة . ومثل هذه الامور لاتحدث بنفس الدرجة بين اى طرفين مهما كانت صلتهما . وإلا سمي هذا بالشذوذ وهو كثيراً ما يعاقب عليه فى الاديان ، والكثير من المجتمعات خاصة الشرقية .

اذن العلاقة المألوفة هى التى تقوم بين رجل وامرأة ، يسمونه حب . يسمونه جنس ، لكنها علاقة تكتمل دائرتها بالاتصال الحسى بين جسدى الطرفين ، وتظل ناقصة دوما اذ لم يتم هذا الاتصال . لكن علاقاته تتدرج ، ويبدو عاجزاً اذا كان من طرف واحد . ومن شاهد ذلك الرجل الذى احب امرأة ريفية فى فيلم «بعيدا عن الحشد المجنون» لجون شيلزنجر عام ١٩٦٨ ، وتزوجت غيره ، وفى ليلة الزفاف ، وقف أسفل منزلها يبثها لواعجه ، فراحت تسخرمنه والى جوراها زوجها ، ثم اغلقت النافذة ، فانطلق هائماً فى الغابة الممطرة الشديدة العواصف ، متألما من أجلها .. أما هى فكانت فى قمة الامتاع الحسى فى

سرير زوجها . وتعمد المخرج أن يحدث قطعا بين المشاهد لينقل لنا حالة ذلك المعذب ، ثم درجات متعة الزوجين.

على أكثر تقدير فكل منا يود أن يكون مثل الرجل الثانى ، الذى يتمتع بالمرأة ، بكاملها ، ليتوج حبه ، لأن الرجل الذى أحب من طرف واحد ، كان اذا قدر له أن ينال حبيبته لفعل معها مثلما فعل الزوج ، وفوق الفراش .

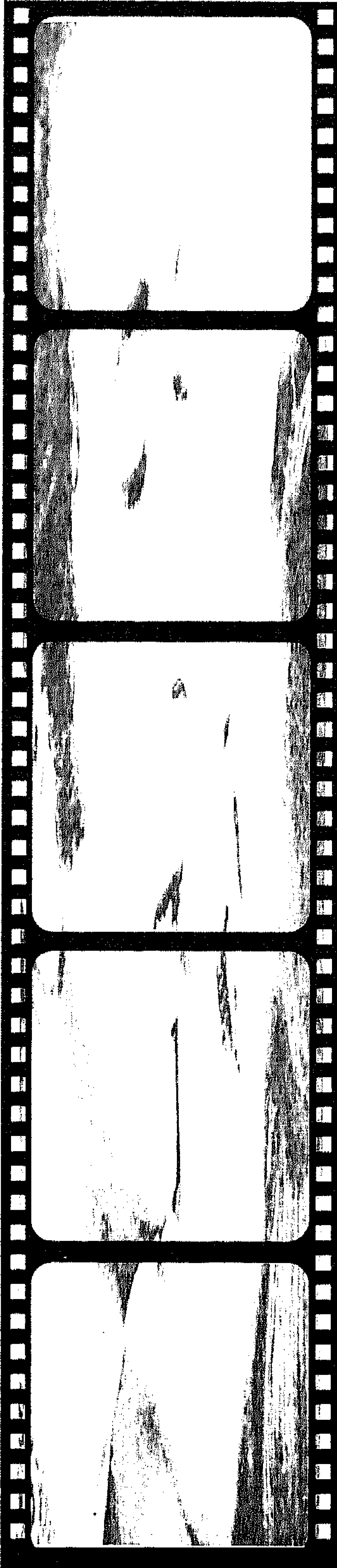
اذن فالحب يقوم على أساس أن دائرته تكتمل فوق الفراش ، ويكون فى أعلى حالاته حين يتم الاتصال التام بين الجسدين وليس التلامس ، ونظرات العيون ، والقبلات الأولى ليست سوى الخطوات التمهيدية من أجل اتمام الدائرة .

ولا شك أن القبلة هى حلقة الوصل الاساسية فى الحب بين النظرات ، وبعض اللمسات الرقيقية خاصة الانامل . وبين اكتمال الدائرة ، من تلامس حسى لأجزاء الجسم ، والحب الكامل . وللقبلة مكانتها فى قصص الحب . ولا شك أن طعم هذه القبلة ، بين الشفتين ، يختلف عن كافة أنواعها التى يتبادلها الاشخاص فى أى مكان . سواء بين أفراد الاسرة الواحدة . أو بين الاصدقاء والزملاء ، وما إلى ذلك .

ولطعم قبلة الشفاه، تأثير غريب ، قد لاينساه المرء قط ، خاصة عند المرة الأولى ، فمن منا لايتذكر طعم القبلة الأولى ، ولذتها ، وكيف تم ذلك ، مهما قام بتقبيل النساء ومهما تعددت علاقاته الحسية ، لاشك أن هذا الطعم قد ظل ملتصقا بشفاهنا ، وذاكرتنا حتى هذه اللحظة ، وسوف يستمر الى أن يفارق المرء الحياة .

ومن المعروف أن شفاه النساء كالبصمات ، بل أن الشرطة تتعامل مع الشفاه كبصمات ، لكل انسان بصماته الشفاهية الخاصة . ولذا فان لكل منها طعما يختلف عن الاخرى ، والذى جرب أكثر من امرأة ، يعرف أن لكل منهن مذاقها وأسلوبها ، وطعامنها ومن هنا تجيء جاذبية القبلة فى أحداث الجنس والاتصال الجسدى بين الطرفين ، ويؤكد هذا أيضاًخصوصية العلاقة بين رجل وامرأة.

ولأننا بصدد الحديث عن القبلة فى السينما المصرية ، فقد بلغت مكانتها ماتستحقه ، وما نعرفه فى حياتنا عنها باعتبار أن السينما هى الحياة . وانعكاس لها . وصارت القبلة هى رمز الحب ، والسعادة فى أغلب أفلام السينما ، فلا نكاد نرى فيلما يخلو منها ، ولعلنا نذكر أن السينما المصرية ظلت طوال سنوات عديدة تنتهى حكايتها بالقبلة الشهيرة ، حيث تمثل آخر الطريق لشاب وفتاة عانيا الكثير من أجل أن يجتمعا . بعد أن تعرض كل منهما للمتاعب ، وصار اللقاء صعبا ، ولذا ، فان هذه القبلة تأتى لتعبر عن معانى عديدة ، منها الانتصار ، والزواج ، ولذا فان هذه القبلة بداية



الحلال ، وهى ايضا قبلات محللة ، حتى وان تمت قبل الزواج ، لأنه بعدها مباشرة ، أو قبلها يكون ، القران قد تم بين الطرفين .

وهذه القبلة التى رأيناها فى أغلب أفلام السينما المصرية ، تتم عادة بين حبيبن فى سن الشباب ، عاشا قصصا رومانسية تعرضت للمتاعب ، كما انهما يمثلان جانب الخير ، وفى الغالب فانها تتم بين شخصية لم يسبق لهما الزواج ، فتكون فى الكثير من الاحايين بمثابة القبلة الأولى ، أو تتويج لقبلات أخرى سابقة، وفى بعض الاحيان نرى قبلات جماعية فى نهاية أحد الأفلام ، باعتبار ان هناك انتصاراً لاكثر من قصة حب ، فيتزوج أشخاص من أعمار مختلفة ، وطبقات عديدة ، فى نفس اللحظة وقد أعطت السينما المصرية للشباب فقط حق هذا النوع من القبلات ، اما كبار السن ، فقد ابتعدت الكاميرا وهى تصورهم ، أو جعلتهم يفعلون ذلك دون تفاصيل ، وفى أحيان كثيرة من خلال قبلات على الخدود ، كأنهم الاشقاء والاصدقاء ، ولعل ذلك يرجع الى الوقار الذى يتسم به كبار السن من ناحية . وكأن القبلات تذهب بوقار الاشخاص ، خاصة الكبار ، وهناك تفسير آخر اجتهادى يتعلق بما نكتبه هنا ، هو ان هذه القبلات بالتأكيد ليست الأولى فى حياة هؤلاء الشيوخ أو الكبار .

وتفرد السينما دائماً مساحة لهذه القبلات ، ويمكن أن نتحدث عنها بأكثر من منظور ، سواء مكانتها فى قصة الحب التى نشاهدها على الشاشة ، أو انواعها ، أو عددها ، أو ظروف القبلات الاولى ، وأيضا درجة الحسية التى تتمتع بها . وبالطبع النجوم الذين يستطيعون أن يطبعونها بحرارة دون غيرهم .

ومن المهم أن نبدأ بما يسمى ظروف القبلة الأول ، سواء تمت فى نهاية الفيلم ، أو فى أجزائه الاخرى ، ويتباين هذا الامر من قصة الى أخرى . فهذه القبلة فى بعض الاحيان هى تتويج للمشاعر التى تولدت بين شاب وفتاة وفى أحيان كثيرة هى بداية لعلاقات حسية أو انسانية . ويمكن أن نقول أنها بمثابة جسر

لقصص أخرى. ويبدو هذا واضحاً فى الافلام غير الرومانسية أو أفلام الحركة ، وماإليها .

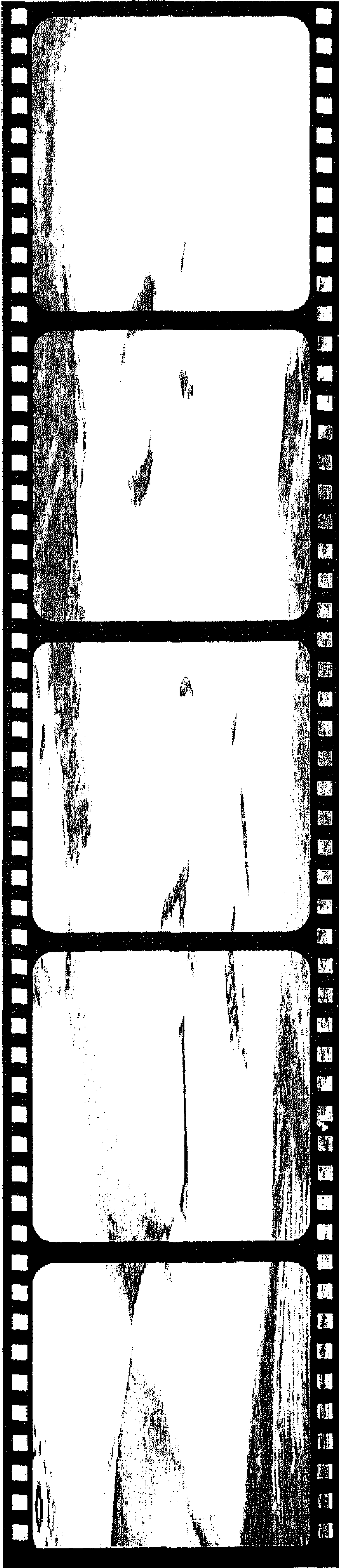
والقبلة الأولى لاشك أنها قد تمت بين كل عاشقين إكتملت العلاقة فيما بينهما بعد ذلك ، وقد حدث ذلك منذ أول فيلم روائى قدمته السينما المصرية عام ١٩٢٧ ، وهو «ليلى» ، أما الفيلم الثانى مباشرة فقد عكس عنوانه مكانة القبلة فى السينما ، حيث أنه يحملها فى صدارته وهو «قبلة فى الصحراء» لابراهيم لاما . وقد تمت هذه القبلة فى أحداث الفيلم الأولى ، وكانت تتويجاً للعلاقة بين الشاب الإعرابى شفيق ، والفتاة الأمريكية هيلدا . ولعل وجود إمرأة غير عربية قد سارع بإحداث القبلة فى بداية الفيلم ، فمن أجلها قام الفارس العربى بمحاولة إثبات براءته بأنه لم يقتل عمه ، وذلك من أجل أن يظل حراً ، ليقتطف قبلة ثانية ، ثم هو يقوم بمطاردة الأشخاص الثلاثة الذين اختطفوا حبيبته ، ويتمكن من إنقاذها من أجل أن ينتهى الفيلم ، بقبلة تلتصق فيها الشفتان أمام الشاشة العريضة .

والغريب ، ورغم مكانة القبلة فى السينما المصرية ، وقصصها ، فإن الأفلام التى حملت أسماء القبلات كانت قليلة العدد ، خاصة تلك التى تبدأ بها الأسماء ، مثل «القبلة الأخيرة» لمحمود ذو الفقار ١٩٦٧ ، و «قبلة فى لبنان» لأحمد بدرخان ١٩٤٥ . فضلاً عن أسماء من طراز « قبلة فى الظلام» لمحمد عبدالجواد ١٩٥٩ ، و« قبلنى يا أبى » لبدر خان عام ١٩٤٧ .

وطوال قصص الأفلام راح العشاق يسعون لإلتماس القبلات ، كانوا فى بعض الأحيان يقبلونها ، سواء بالإشارة ، وبالكلام ، ولكنها فى الكثير من الأحيان كانت تأتى عفوية ، وفى الأفلام الصامتة كانت تتم بطريقتين معاً سواء بالإشارة أو بشكل تلقائى . ثم صارت تأتى فى القصص حسب نوع العلاقات ، والأشخاص . ونحن لن نتحدث عن تاريخ القبلات فى السينما المصرية ، بقدر الوقوف عند نماذج بعينها ، خاصة تلك التى تبادلها أثنان من النجوم اللذين كانا متزوجين بالفعل . أو كانت القبلة سبباً لزواجهما . حيث أحس الناس أن هذه القبلة وراءها قصة حب صادقة ، ويتردد فيما بينهم أنها كانت سبب الحب والزواج بين الطرفين ، لذا أحس الناس بأن مايرونه على الشاشة ملىء بالصدق .

وقبل التوقف عند هذا الأمر ، يجدر الإشارة أن شكل القبلة ، وحسيتها قد تغير مع مرور الزمن ، فهى من قبلات بريئة ، تلتصق فيها الشفاة من الخارج ، إلى قبلات تتداخل الشفاة مع الآخرى مليئة بالحسية ، ورغم هذا التطور ، فإن القبلات الأولى بشكلها الرومانسى الساذج لاتزال موجودة ، طالما أن هناك عشاقاً أبرياء .

ويجدر الأشارة أن أجرأ قبلة تمت فى الربع قرن الأول من عمر السينما المصرية كانت بين كاميليا ويحي شاهين فى فيلم « فتنة » عام ١٩٤٨ ، حيث تداخلت الشفاة بشكل بالغ الجرأة ، لم



يسبق لأحد أن شاهده بنفس المنظور .

وبالعودة إلى النجوم الذين قبلو زوجاتهم على الشاشة ، فإن النماذج التى أمامنا كثيرة ، لعل أبرزها فى البداية أنور وجدى الذى أخرج لليلى مراد فيلمه الأول «ليلى بنت الفقراء» عام ١٩٤٥ ، وقيل يومها أن مشهد الزفاف الذى شاهدناه فى الفيلم كان حقيقة وأنه توج علاقة حب بين الشابين فى تلك الأونة . فراح الناس يشاهدون القبلة التى توجت هذا الحب . والغريب أن أنور وجدى ظل يجسد أدوار الشاب الشرير الذى يوقع الشخصية التى تجسدها ليلى فى الشر ، ويحاول غوايتها فى أغلب الأفلام التى جمعتهما قبل ذلك مثل «ليلى بنت الريف» ، و «ليلى فى الظلام» ، ولكنه ما أن وقع فى غرامها حتى قام بتقبيلها علناً وفى مشهد زفاف حقيقى . كى يقوم بتقبيلها بعد ذلك كما يشاء . وبالطريقة التى تتراءى له وقد عكست هذه القبلات حالة الصدق التى تربط بين الممثلين ، وبإعتبار أن الناس ترى أن القبلات التى على الشاشة هى تمثيل فى تمثيل . ومن أجل أن يعطى المخرج ، والممثل أنور وجدى الصدق الحقيقى لأفلامه التى جسدها أمام زوجته فإنهما فى بعض الأفلام قد جسدا دور الزوجين ، مثل «حبيب الروح» . وفى أفلاماً أخرى كان يؤديان دور العاشقين اللذين لايلبسا أن يتزوجا بعد العديد من المتاعب مثل «عنبر» «قلبى دليلي» ، « ليلى بنت الأغنياء » ، وغيرها .

وقد تبادل الاثنان القبلات فى هذه الأفلام ، خاصة فى مشاهد النهاية ، وكان الرجل لايكتفى بلصق شفتيه بالمرأة ، بل أن يرتشف منها أمام الكاميرا مؤكداً حبه العميق ، وينظر المشاهد إلى هذه القبلات على أساس أنها من حق الرجل ، وأنها قبلات صادقة تسودها الشرعية .

أما القبلات الأشهر التى جاءت بعد هذا الثنائى ، فهى التى تمت بين عمر الشريف وفاتن حمامة فى «صراع فى الوادى» ليوسف شاهين ١٩٥٤ . والتى كانت سبباً فى تتويج قصة حب تولدت بينهما . ونظر الناس إلى القبلة التى تمت بينهما بإعتبارها

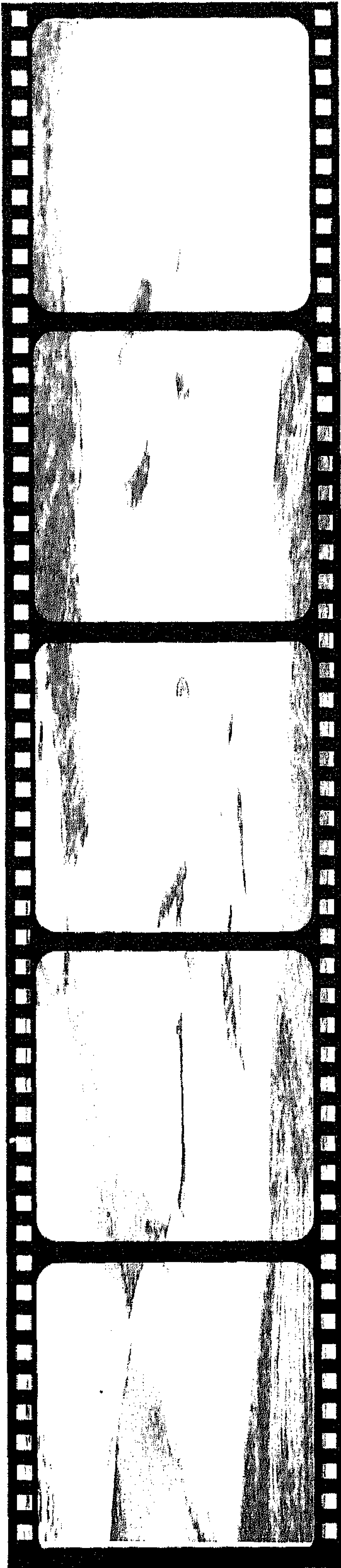
قد ولدت جذوة حب حقيقى ، وقد تكررت هذه القبلات فى أفلام عديدة بينهما ، ونظر الناس إليها على أنها قبلات حلال ، وتعامل المشاهدون مع قصص الحب التى يشاهدونها بإعتبارها فى الأساس حب صادق بين النجمين فى «نهـر الحب» ، و «سيدة القصر» ، و« أيامنا الحلوة » ، وإندهش الناس وهم يرون عمر الشريف يقوم بدور العم الشاب لفاتن حمامة ، وهو فى الواقع زوجها .

وتكرر الأمر بالنسبة لشادية وصلاح ذو الفقار بعد إعلان زواجهما وهما يعملان فى فيلم «أغلى من حياتى» ١٩٦٥ ، وإذا كان المتفرجين فى قاعة سينما ريتس بالأسكندرية ، يختلفون فى أى من القبلات المتبادلة بين الإثنين كانت هى السبب فى الحب الذى نما من خلال قبلة ، فالبعض يرشح تلك ، والآخر يختار واحدة بعينها ، وكان الإثنان قد تبادلا القبلات مراراً سواء قبل أن يفترقا ، أو بعد أن عاودا القاء . وفى الأفلام التالية جسد الاثنان أدوار المتزوجين اللذين تبادلا كثيراً من القبلات ، وبالطبع مارسا الحق الجنسى ، فى أفلام من طراز «مراتى مدير عام» و «كرامة زوجتى » ، «عفريت مراتى» ولعلنا نلاحظ من عناوين هذه الأفلام مايؤكد على مانسوقه .

تكرر هذا الأمـر بين كل من رشدى أباظة وصبـاح ، وأيضـاً سامـيـة جمـال . ثم بين فـاروق الفيشاوى ، وسهير رمزى ، ونور الشريف وبوسى ، وحسين فهمى وميرفت أمين . وغيرهم .

ومـايهـمنا هنا هو الإشـارة أنه سواء القبـلات ، أو مايشـيـر إلى الجنس فى هذه الأفـلام ، كـان المتزوج ينظر إليه بإعتباره أمر طبيعى ، ويدفع ذلك إلى زيادة التصديق من ناحية ، أوالإمتزاج مع وقائع القصة .

ويهمنا أن نتوقف على شكل القبلات التى تم تبادلها بين الرجال والنساء ، فهى عبارة عن التصاق شفاه من الأمام ، مثلما نراها فى أغلب النهايات مثل «اشكى لمين» ، ومثل القبلات التى تم تبادلها بين عبدالحليم حافظ ومريم فخر الدين فى «حكاية حب» ، وهناك قبلات تأتى من الخلف ، حيث قام عمر الشريف بتقبيل لبنى عبدالعزيز فى فيلم «غرام الأسياد» ، وقد وقف وراءها ووضع يده حول خصرها وقام بطبع شفتيه على رقبتها ، وخدها ، وعلى كتفها ، وهذا النوع من القبلات مليىء بالشهوة ، والرغبة ، ويهمنا هنا أن نعطى الأمثلة من خلال مالدينا من صور بعض الأفلام ، ففى «سوزى بائعة الحب » لسيمون صالح ١٩٧٨ ، هناك قبلة بين نور الشريف ، وناهد شريف يقوم فيها بتقبيل كافة أجزاء وجهها ، ورقبتها ، قبل أن يصل إلى الشفتين ، بإعتبارها الهدف المنشود لقمة اللذة ، وهناك فى فيلم «ساعة الصفر» لحسين حلمى المهندس ١٩٧٢ ، مشهد فراش مثير بين رشدى أباظة وسامية جمال يقبل فيه أيضاً أجزاء وجهها ، كأن ما يفعله أبعد من التقبيل العادى ، فيعض رقبتها ، وخدها الأيسر ، وهناك مشهد آخر يجمع بين رشدى أباظة ، وناهد شريف ، حيث يعانقها من الخلف فى فيلم «الأشرار» وقد قام بتقبيلها فوق خديها ، وأغمض كل منهما عينيه ، وهذا



النوع من القبلات يعنى الحس فى المقام الأول ، وهو لايعبر عن حالة شفافية. وهناك قبلة بالغة السذاجة ، حيث يقبل فيها عبدالمنعم إبراهيم الفاتنةفى فيلم « سرطاقية الإخفاء» لنيازى مصطفى فى منطقة أعلى الصدر ، وهو يزوم بشفتيه ، دليلاً على مايتسم به من سذاجة وقلة خبرة . وهناك مشهد يرتدى فيه كمال الشناوى المايوه . فى فيلم «عش الحب» ، وهو يقبل حبيبته وقد أرتدت أيضاً مايوها ومدت يدها اليسرى إلى شعره ، مثلما مد يده إلى شعرها ، وبدت الرغبة الملتهبة فى العيون والشفاة .

وفى فيلم «أوهام الحب» لممدوح شكرى ، ١٩٧٠ تمددت نجلاء فتحى فوق رمال البحر بالمايوه، أيضاً ، وقد رقد فوقها يوسف شعبان وراح يقبلها ، وأظرف مافى هذا المنظر أن هناك العديد من الصبية يسبحون فى المياه كأنهم لم يشاهدوا هذا المنظر، ولايلفت أنظارهم بالمرة .

ولايمكن للذاكرة أن تحتفظ بكافة التفصيلات الخاصة بمثل هذه المشاهد ، لكن دعنانتصفح الصور الخاصة بأفلام لاثنين من المخرجين ، وثلاثة من الممثلين اللذين اشتهروا بأن أفلامهم أعتمدت على قبلات، المخرجان هما حسن الإمام، وحسين كمال. حيث أنهما ينتميان إلى جيلين مختلفين ، لكن أفلامهما إمتلأت بموضوعات الجنس بدرجات متعددة . وسيكون ذلك من خلال تصفح الكراسات الإعلانية لبعض الأفلام دون ترتيب تاريخى ، ففى نهاية كراس فيلم «لست مستهترة » ١٩٧٢ قبلة بين حسن يوسف وزيزى البدراوى تصل إلى حد أبعد من القبلة البريئة . ولكن هناك قبلة بريئة بين مديحة حمدى ، وحسين الإمام فى «السكرية» ١٩٧٤ مقابل قبلة مليئة بالشهوة فى نفس الفيلم ، بين نور الشريف وفتاة ليل تحب كمال عبدالجواد .

أما فى فيلم «إمرأة على الهامش » ١٩٦٤ ، فهناك مشهد حب بين هند رستم وعمرو الترجمان ، من خلال قبلة تكاد تلتصق فيها الشفاة بين اثنين تزوجا عرفيا . أما القبلة الملتهبة

فهى التى بين حسن يوسف وزيزى البدراوى ، بإعتبار أنهما سيقعا فى الخطيئة ، وسيقوم الإبن بنفس الخطأ الذى سبق لأبيه أن ارتكبه ، وتبدو الفتاة هنا وقد تعرت وكأنها ستذوب فى أجنحة الخطيئة .

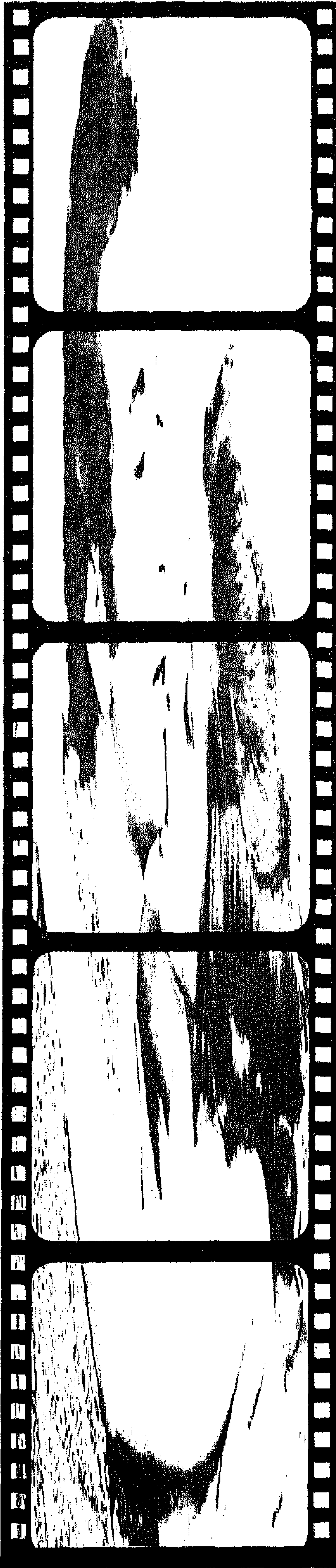
وتعبر القبلات المنشورة لفيلم «حب وكبرياء» ١٩٧٢ عن حدود الثلاثة التى تربط بين زيزى (نجلاء فتحى) وكل من الرجلين اللذين يحومان حولها ، الأول هو عادل (حسين فهمى) ، الذى تحبه منذ الطفولة . ولأنها تحبه ، فهى تقبله على رمال شاطىء المنتزة ، وقد ارتدت المايو، بينما بدا هو ببنطال چينز وقد أحاطت بخصره العارى وتركته يقبل شفتيها ، أما زوجها حسين فإنه فى حفل العرس يكتفى بأن يقبلها فوق جبينها بكل براءة ، بينما بدت بالغة الجمود كأنها لاتحمل نحوه إلى مشاعر . وفى لقطة تصور ليلة الزفاف الأولى يخلع الزوج ملابسه ، ويقبلها بكل حب فوق خدها، بينما ترقد إلى جانبه جامدة المشاعر ، كأنها تمثال خالى من الحياة.

وفى فيلم «خلى بالك من زوزو» عام ١٩٧٣ ، قام حسين فهمى بطبع قبلة على شفتى زوزو (سعاد حسنى) أو قد أغلقت عينيها فى هيام شديد . نفس القبلة طبعها حسين فهمى على نفس الشفاة بعد عامين فى فيلم «أميرة حبى أنا» ، ومن يقارن بين القبلتين لن يجد إختلافاً كبيراً ، فأميرة أغلقت عينيها ، مثلما يفعل الشاب الذى يبادلها التقبيل لأول مرة .

وتبدو القبلات متباينة بين الشخصية التى يجسدها صلاح ذو الفقار ، وبين كل من زيزى البدراوى ، وزبيدة ثروت فى فيلم «إنى أتهم » ، عام ١٩٦٠ ، فهناك تلاحم بين الشفاه ، مملوء بالشهوة عندما يقبل زيزى ، وهناك نقطة لنفس الفتاة وهى تهم بتقبيل صلاح نظمى ، أما مشاهد الحب التى تجمع بين صلاح وزبيدة ، «رمز البراءة» فإنه يكتفى بطبع قبلة على خدها ، رغم أنه زوجها .

وفى فيلم «إغراء» هناك لقطات لقبلات جمعت كل من صباح وشكرى سرحان . فى اللقطة الأولى ، وبإعتباره حبيبها فقد سمحت أن يطبع شفتيه على ظهر كتفها العارى ، أما الأخ (ذكى رستم) فهو يكتفى بإمساك نفس الكتف العارى بكلتا يديه وقد غرسهما فى الكتف . وإن كانت هناك مشاهد أخرى حسية تبدو فيها العلاقة أعمق وأكثر إتساعاً بين الطرفين .

وفى أفلام الإمام القديمة تبدو القبلات بمثابة تلامس شفاه ، مثل فيلم : «ساعة لقلبك » ١٩٥٢ ، ومثل قبلة متبادلة بين محسن سرحان وفاتن حمامة فى «كاس العذاب» ١٩٥٢ ، وهناك قبلة طريفة بين حسين رياض وزينات صدقى وهى تلبس رداء البهلونات فى فيلم «الشيطانة الصغيرة » ، بينما يخلو الكراس من صور القبلات بين أحمد رمزى ورجاء يوسف . وفى فيلم «دلال المصرية » ١٩٦٩ هناك قبلة فوق القش تعبر عن الخطيئة التى ستسقط فيها الفتاة مع الطالب الشاب والتى تبادلها كل



من حسين فهمى ، وماجدة الخطيب .

أما حسين كمال فإن القبلات فى أغلب أفلامه قد إتخذت معنى حسيا ، وكان أبطال هذه الأفلام ذوى حس عال فى أفلام عديدة مثل : «أرجوك إعطنى هذا الدواء» ، «وأنف وثلاثة عيون» و «دمى ودموعى وإبتسامتى» ففى الفيلم الثانى ، قام الدكتور هاشم بتقبيل النساء الثلاثة اللاتى ارتبط بهن بدرجات مختلفة ، وأمامى الآن لقطات حب جمعت بينه وبين ماجدة تبدو بريئة ، أما اللقطة التى تجمع بينه وبين المريضة التى جسدتها ميرفت أمين ، فتبدو مختلفة ، وغير مألوفة عن صور القبلات فى السينما، حيث تقوم المريضة بالرقاد فوق الطبيب ، وقد إرتدت قميص نوم خفيف ، وهى تهم بتقبيله ، بينما تماسكت الأيادى ، وراح يضمها إليه فى نشوة . وسوف نتوقف عند فيلم « أبى فوق الشجرة» بإعتبار أن مجموع القبلات الحسية الملتهبة بين الطالب عادل، وإحد ى بنات الليل كانت أكثر من اللازم ، ومثلما فعل المشاهدون ، وهم يقومون بإحصاء عددا القبلات بين الرجل والمرأة فى «حكاية حب» ، قاموا بحصر القبلات فى «أبى فوق الشجرة» ولايمكن حصر هذا العدد من القبلات هنا سلسلة لاتنتهى عن تلامس الشفاة ، والأجساد ، حيث يتبادلها الأثنان فى كل مكان ، سواء فى الفراش ، أو فى منتزهات ، أو النوادى الليلية ، فوق ربوع لبنان . والقبلات هنا بين شاب برىء صُدِم فى حبه مع زميلاته الطالبة فتعرف على العاهرة التى علمته كيف يكون لهيب الجسد ، وحسب المسموح به رقابياً فى السينما ، فإن المخرج إكتفى بالقبلات بين الطرفين دليلاً على مايتم بينهما .

وقد كرر حسين كمال نفس المشهد الذى يربط بين الدكتور هاشم وبين المريضة (ميرفت أمين) فى فيلم آخر هو «الحب تحت المطر» ، حيث رقدت الفتاة منى (ميرفت أمين) فوق شاب جسده عبدالمنعم كامل ، عارى الصدر ، وراحت تعانقه وتقبله .

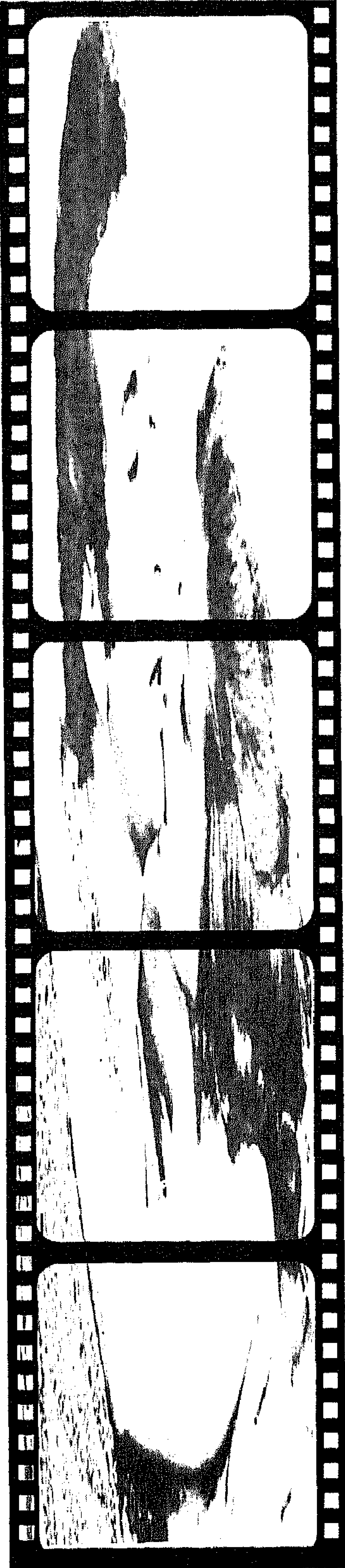
والنماذج عديدة فى أفلام حسين كمال ، وبدت فى أشد حالاتها فى فيلم «أرجوك إعطنى هذا الدواء» ، حيث كشف هذا

الفيلم عن براعة محمود عبدالعزيز فى التقبيل ، هذه البراعة التى رأيناها بارزة فى فيلم «ولايزال التحقيق مستمر» لأشرف فهمى ١٩٧٩ ، حيث راح يمتص من شفتى عشيقته ، وتلتصق الشفتان بشكل بالغ الإثارة . ولعلها القبلات الأكثر سخونة فى السينما المصرية ، ويدعونا هذا التوقف عن نوع القبلات التى كان يقبلها الممثل فوق شفاه الممثلات اللاتى عمل معهن. مثل قبلاته التى طبعها على شفتى يسرا فى فيلم «سكة الندامة» ، و «الجوع» ، والقبلات التى تذوقتها المرأة فى الأفلام السابقة الذكر ثم فى «أبناء وقتلة» حيث قامت العلاقة بين شيخون والعاهرة على أساس أنه استطاع إمتاعها جنسياً ، رغم أنها ابنة ليل سبق أن رقدت مع العديد من الرجال ، لكن زوجها يتمكن من إقناعها بخلع حليها ليلة زفافها من أجل التمتع باللقاء الجنسى بينهما. وقد كرر الممثل نفس الأسلوب الذى سبق أن رأيناه يمارسه فى أفلامه السابقة .

وفى أفلامه مثل محمود عبدالعزيز دور الفحل الذى لايجيد ممارسة الحب ، لكنه يبرع فى تقبيل النساء ، وقد حاول فى هذا أن يطال «رشدى أباظة » ، الذى قبل بشواربه الثقيلة كافة البنات الجميلات ، واستطاع أن يرمز إلى الفحولة ، خاصة بالنسبة للنساء الخائنات ، أو المحترفات ، مثلما فعل مع كل من سميحة توفيق فى «بحر الغرام» ١٩٥٥ ، ومع هند رستم فى «نساء فى حياتى» ، «لأنام» ، «رجال فى العاصفة » ، و «صراع فى النيل » . ومع هدى سلطان فى «قاطع طريق» ، «ونهاية طريق» ، «وإمرأة فى الطريق» ، وأيضاً مع شادية فى «الطريق» ، ومع سعاد حسنى فى أفلام عديدة منها قبلته الشهيرة لها فى «صغيرة على الحب» ، «الساحرة الصغيرة» ، «ومبكى العشاق» و «غروب وشروق» ، وغيرها .

وقد ظلت الشخصية التى جسدها رشدى أباظة تمثل الفحولة طوال عمره ، وقد بدا ذلك من خلال فيلمه الأخير الذى لم يكتمل «الأقوياء» لأشرف فهمى ١٩٨٢ ، حيث تعددت علاقاته مع نساء ، خاصة بنات الليل وراقصات ونساء خائنات .

ويعتبر عبدالحليم حافظ نموذجاً مغايراً للشخصية التى جسدها أباظة ، فهو عاشق رومانسى فى أغلب الأفلام ، وهو لايمتلك الطول الفارع ، أو الجسد الممشوق ، أوالفحولة الحسية فى فيلم «أبى فوق الشجرة » ، لكنه رغم ذلك عاشق متيم ، وممارس جنسى قوى حسب قصة الفيلم ، بدليل أن عاهرة محترفة قد رأته أفضل من غيره فاحتفظت به ، وفضلته فى فراشها عن كل الرجال الآخرين . لكن بدايات عبدالحليم حافظ خلت من القبلات حتى فى نهايات الأفلام مثل «أيام وليالى» ، «ولحن الوفاء» ، و «دليلة» و «أيامنا الحلوة» ، و «موعد غرام» ، و «بنات اليوم» ، وبدت القبلات بريئة فى «الوسادة الخالية » ولم تتعد حدود لمس الشفاة ، بل أنه لم يتمكن من الحصول على قبلة من حبيبته زيزى البدراوى فى «البنات والصيف» ، وإن كان من استطاع أن ينال قبلات عضدت حبه العاطفى لحبيبته فى أفلام مثل «يوم من عمرى» ، و «الخطايا» ، ولكنه لم يفعل ذلك فى «معبودة الجماهير» .



لكن هناك قبلة بالغة العنفوان، تمت بين عبدالمنعم صبرى ، وحبيبته على حافة الشرفتين فى فيلم «شارع الحب» بدأت بحالة من الأرق ، والقلق أصابت كلا الحبيبين ، كل منهما فى غرفته ، التى يفصلها جدار ، يتحركان أمامنا ، ثم يقومان بالعتاب ، واللوم وينتهى الأمر بقبلة أصلحت مابينهما ، وجعلت الفتاة تهيم به حباً .. اذن فالقبلة هنا لازمة لإتصال ماكان منقطعاً . أما القبلات التى تبادلها مع حبيبته فى «حكاية حب» فهى الأولى من نوعها بهذا العدد ، رغم إنها لم تكن ذات طابع حسى مثلما حدث بعد ذلك مثل «أبى فوق الشجرة» ، فقد أحست الفتاة أنها سوف تفقد حبيبها المريض ، فلذا أكثرت من قبلاتها ، كتعويض عما لن يتم فى المستقبل ، وهذا الفيلم يعد بمثابة الأول فى السينما الذى قام فيه المشاهدون بإحصاء عدد القبلات ، وفى داخل الصالة بشكل علنى، وقد تكرر نفس الأمر فى «أبى فوق الشجرة» وهى ظاهرة لم تتكرر بعد ذلك قط فى السينما المصرية .

والنماذج التى ذكرناها عن قبلات السينما المصرية لاتكاد تمثا نقطة فى محيط شاسع وهو موضوع يحتاج إلى التوسع فى كتابته ، ولكننا أثرنا أن نتناوله من خلال حدود ضيقة الأطر كما نلاحظ .

٤ - حق دخول الكاميرا إلي الفراش

في الافلام المصرية الرومانسية ، والتقليدية ، انتهت قصص الحب بفرح ، وزواج ، وقبلات تؤكد أن الجنس هو المرحلة القادمة في حياة هؤلاء العاشقين الذين عانوا الكثير من أجل الوصول الي لحظة الذروة ، مما يؤكد أن ليلة الزفاف هي المنشودة من طرف كل العشاق ، سواء رومانسيين حالمين ، أو عشاق حسيين .

وقد ظلت هذه النهاية سائدة في السينما المصرية ، ولا تزال موجودة في الكثير من الافلام حتي الآن ، لكن جاءت فترة تغيرت فيها هذه المفاهيم ، وبدأت أحداث أفلام أخري مع هذه الليلة بالذات ، ثم راحت هذه الأفلام تناقش ما بعد هذه الليلة ، أو ما حدث فيها ، ثم ما أسفر عنها من أحداث ، مما يوحي أن هناك متاعب من نوع آخر بدأت مع .

وليلة الزفاف تعني في الذاكرة ، والذهن ، أول تلامس جسدي بين رجل وأمرأة ، سواء جمعتهما قصة حب، أو أن أحد الطرفين تزوج رغما عن ارادته من الآخر ، ولذا فان بداية هذه الحكايات ، قد تبدأ بقبول ، والتحام ، ثم تنتهي بمتاعب متعددة الأشكل ، وقد تبدأ بنفور ملحوظ بين الطرفين لأسباب عديدة .

وهذه الليلة تعني حتما الدخول الي الفراش ، فمعني أن يدخل العروسان وراء باب عش الزوجية ، وانتهاء دقات الدفوف ، وذهاب الاهل والمدعوين هو أن هناك قصة أخري ستبدأ وراء هذا الباب ، قصة تلاحم أجساد ، وتولد لغة جديدة ، في حياة الرجل والمرأة ، والتي سوف تتعري لأول مرة أمامه ، مهما كان حيائها، وسوف تسلمه جسدها ، وسيفض بكارتها . أما هو فعليه أن يتمتع بهذا التلامس ، محتفظا في داخله بجذوره الشرقية بأنه أول ، وربما آخر ، من يري هذا الجسد بتضاريسه ، وأول من يلج في أعماقها ، وبالطبع فانه يجب أن يفض البكارة .

وتبعا للأعراف الانسانية ، وحدود الرقابة ، فان التفاصيل الخاصة بهذا الالتحام غير مسموح بها ، خاصة في الافلام الروائية ، سواء في الدول المتقدمة ، أو في عالمنا الشرقي ، فلا يزال هناك شيء من الحياء ، ولا تزال هناك حدود لكشف تلك الوقائع في أفلام الغرب ، أما في الشرق فان مساحة المسموح به عرفيا ، ورقابيا ، محدودة للغاية ، ويجب أن تعوض هذه المساحة بعبارات ، وجمل توسع من مدارك الخيال عما حدث ، أو سيحدث ، ثم بكشف بعض من المسموح به .

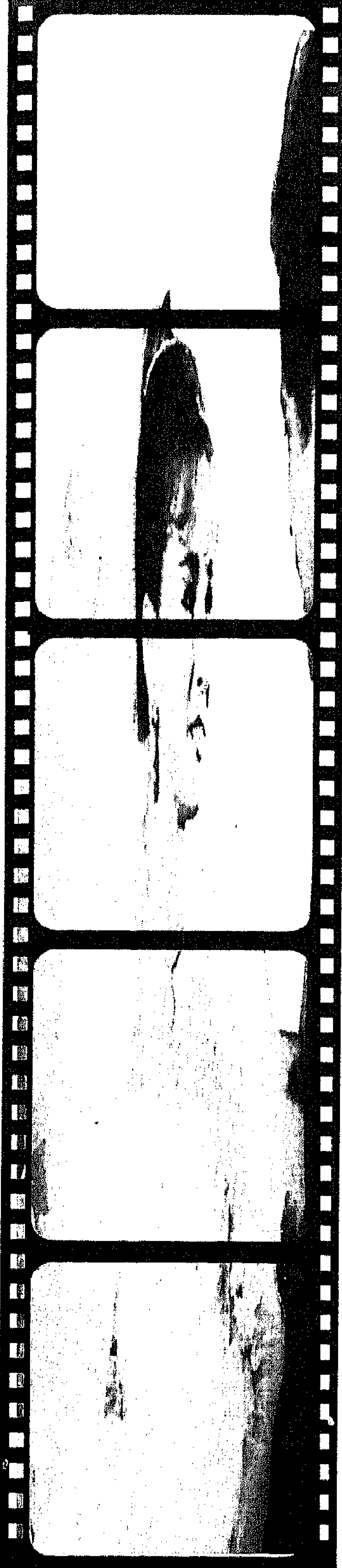
وإذا كان المفكر الانجليزي توماس كارلايل قد ناقش حدود المسموح به لدخول الكاتب الي غرف النوم ، فان الكثير من المؤلفين الذين جاءوا بعده قد ردوا في كتاباتهم عليه بشكل مباشر ، ودخلوا بين أجسام الرجل والمرأة، يصفون ما يحدث بالكثير من التفاصيل ، فأرقوا الرقباء ، وأثاروا شهية القراء ، ومهما كانت حدود الرقابة ، فان الكثير من الناس قد قرأوا « عشيق الليدي تشاترلي » رغم أنها كانت ممنوعة .

ولا شك أن الكاتب ، والسينما من بعده ، قد كان أول من فتح باب الجرأه ، وكسر المحرم أمام الناس ، ويقاس التغيير لدي شعب من الشعوب بقدرة فنانيها علي اختراق هذه المحرمات ، خاصة المتعلق منها بالجنس ، وحدود تعري الجسم البشري .

ولعلنا يمكننا أن نقارن بين فيلمين يعكسان التغير في شكل التعامل الجسدي بين زوجين في فترتين ليسنا شديدتي الابتعاد زمنيا ، الفيلم الأول هو «لوعة الحب» لصلاح أبو سيف عام ١٩٥٩ والفيلم الثاني هو « امرأة وخمسة رجال » لعلاء كريم ١٩٩٧ .

وصلاح أبو سيف هو أبرز أبناء جيله الذين أكدوا علي أهمية الجنس في حياة الناس ، وقد حاول دوما أن يضع رموزا لهذا الجنس ، وملامح تتغير أو تتكرر من فيلم لآخر ، وفي فيلمه « لوعة الحب » رأينا الأحداث تقريبا تبدأ بليلة الزفاف ، فالفتاة العذراء آمال لم يسبق لها أن أحبت محمود ، سائق القطار ، ولم تكن بينهما قصة حب قبل الزواج ، لذا فان المعاملة الخشنة التي تمت من قبل الزوج في ليلة الزفاف ، تعكس تجربة الرجل الحياتية مع النساء ، وكأنه يؤكد مسألة « اذبح القطة » في هذه الليلة ، حيث يؤكد المثل الشعبي علي أن الرجل عليه في هذه الليلة أن يكشف لأمراته مدي قسوته ، حتي تهابه طوال بما يعني أن همه ليس في اللقاء الجنسي ، وهو في الغالب يكشف من ضعف الرجل والمرأة معا ، بل هو أضعف المواقف في حياة كل منهما .

ومحمود في هذا الفيلم لم يتعمد ذبح القط ، واخافة امرأته ، ولكن آمال جاءت بالقطة معها بشكل عفوي، كأنها تؤهل زوجها أن يفعل بها ما يشاء ، وتتيح له بذلك أن يكشف جوانب قوته أو ضعفه ، فاذا به لا يذبح القطة مباشرة ، بل هو يخرجها من الباب ، معلنا عن كراهيته لها ، وتبدو قسوته في هذا التعامل ، وهو يرمي بها ، بينما تركز الكاميرا علي وجه آمال البرئ وقد أحدثت



الصدمة فعلتها .

ورغم جمال آمال ، وحسنها ، وثوب الزفاف الرقيق ، فان طريقة الزوج تعكس مدي صلافته ، وجهله بالنساء ، وخشونة معاملته مع الانثي ، فهو شخص مختلف تماما مع أصدقائه في المقهي ، وزملائه في العمل ، خاصة مساعده حسن الذي سيحل مكانه في قلب الزوجة لبعض الوقت .

وتبدو خشونة الزوج في الطريقة التي يطلب فيها من زوجته أن تخلع ملابسها ، فهو يقف بعيدا عنها ، كأنه يشاهد استعراضا للتعري (استربتيز) ، ثم يطلب منها بصوت أجش أن تخلع قطعة من ملابسها ، وما ان تفعل. وقد ركبها الحياء الممزوج بالوجل والخوف ، حتي يطلب منها أن تستكمل قائلا : « واللي بعده »، فتنزع قطعة أخري بما يوحي أنها قد فعلت ذلك حتي القطعة الأخيرة دون أن يلمسها . وقد.عكس هذا المشهد ، وذلك الحوار ما حدث بعد ذلك ، فمن الواضح أن الرجل قد تعامل بصلافة مع امرأته ، حتي وان كان قد أحبها، حيث بدا دائما بدون قميص ، وبالفانلة ، وبشعر صدره الكثيف ، كأنه يؤكد علي رجولته ، وقوته.

وما حدث في فيلم صلاح أبو سيف يوضح مدي التناقض بين العروس وزوجها ، وقد ظل هذا التناقض موجودا حتي تحول الزوج ، وبدأت مشاعره تتغير نحو امرأته ، فراح يعاملها بما تستحق من لين ، واهتمام ، وانتهي الفيلم وقد صار هذا التحول في أحسن صورة .

لكن الصورة في ليلة الزفاف قد انقلبت تماما في فيلم من أفلام ١٩٩٧ ، وهو « امرأة وخمسة رجال » . المرأة هنا سبق أن تزوجت أكثر من مرة ، بل خانت عديد من المرات ، ضبطتها سيدتها ذات يوم نائمة شبه عارية مع زوجها فوق فراشها ، فطردتها بالقميص الداخلي الي السلم ، اذن فهي ليست عذراء مثل آمال ، ولا تملك حياء الانثي ، بدليل أنها راحت تجادل زوجة

عشيقها في صلف ، وهذه المرأة الفاتنة تتحول بعد ذلك إلي سيدة أعمال ، بعد أن تزوجت من رجل ثري عجوز ، عنين ، ورغم أنه علي ذمتها ، فانها تود المزيد من الجنس ، وتري القوة في الرجال من خلال أجسامهم ، باعتبار أن الزوج العنين واهن الجسد ، أما الموظف الذي يسترعي انتباهها في احدي الليالي ، وهو أحد العاملين لديها ، فانه يبدو قويا ، صلدا ، سرعان ما تطلبه ، ويذهب معها الي الإسكندرية ، ثم تطلب منه الزواج العرفي ، كي يكون حلالا لها ، رغم أنها لا تزال شرعا متزوجة من صاحب العمل .

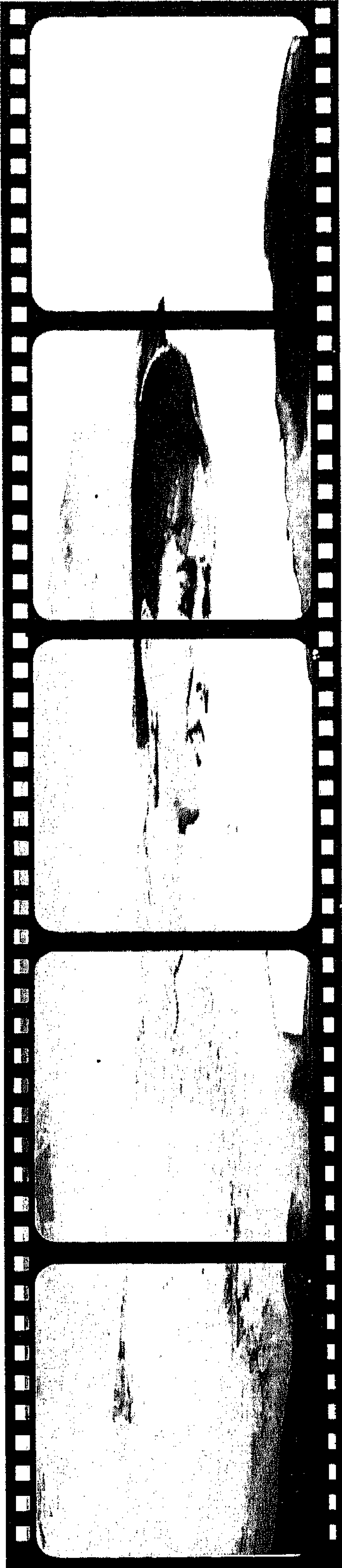
وفي ليلة الزفاف ، ترتدي المرأة الملابس المكشوفة ، وهي التي تطلب من الزوج أن « يخلع » ملابسه ، ويبدو الشاب ايضا بنفس الفانلة ، والشعر الأسود الكثيف فوق الصدر ، والساعدين القويين ، وتحاول الزوجة أن تطلبه اليها ، وهو الذي يبدو خجولا ، مليئا بالحياء ، كأنه لا يفهم ما هو مقدم عليه .

المرأة هنا ليست شديدة الصلافة ، بل شديدة السخونة ، تود أشباع رغبتها بكل قوة ، وهي تأتي لعريسها الجديد بالمزيد من المشهيات ، وزجاجات الخمر ، من أجل قضاء وقت ممتع ، لكن الرجل سرعان ما يصدمها ، فهو ليس مثل محمود في قوته ، وتبدو ملامح الحزن ، الاحباط علي وجهها ، ويبكي ، وتنعي المرأة بكل أسف حظها في الحصول علي ذكر حقيقي .

بين تاريخي انتاج هذين الفيلمين قرابة ثمانية وثلاثين عاما ، مرت خلالها السينما ، والمجتمع، بالعديد من التغيرات الفاصلة ، ومن الواضح أن انقلابا حادا شهده الاثنان معا . بل والامر يتغير تماما عم شهدته السينما الرومانسية من أحداث في ليلة الزفاف ، ويبدو هذا واضحا في الافلام الاربعة المأخوذة عن قصة « ملك الحديد » للكاتب الفرنسي جورج أونيه (١٨٤٨ ـ ١٩١٨) ، ففي هذه الرواية ، صرحت الزوجة ليلة الزفاف بأنها تحب رجلا آخر ، وفي زمن النبل ، قرر العريس عدم ملامسة عروسه ، وعدم الاقتراب منها قط ، واتفقا أن يظلا زوجين أمام الناس ، والا يطلقها ، خوفا عليها من الفضيحة ، علي أن يتم ذلك كله فيما بعد ، وبشكل راقي.

وكما هو معروف فان هذه الرواية قد اقتبست في مصر أربع مرات هي : « قلب امرأة » لتوجو مزراحي عام ١٩٤٢ ، و « أرحم دموعي » لبركات عام ١٩٥٣ ، ثم « ليلة الزفاف » لبركات أيضا عام ١٩٦٦ ، و « حب وكبرياء » لحسن الأمام ١٩٧٢ . ورغم أن المسافة الزمنية بين الفيلم الأول ، والرابع تعادل الثلاثين عاما ، فان الفيلم الأخير قد نسي التقاليد الاجتماعية الجديدة ، وأن زوج ١٩٧٢ لا يمكن أن يتصرف بنفس النبل الذي أبداه زوج ١٩٤٢ ، بل وليس بنفس الشكل الذي قرأناه في رواية أونيه المكتوبة في القرن الماضي .

العروس ، البكر ، الجميلة ، تخبر عريسها أنها تحب رجلا آخر ، وأنه اذا كان يملك جسدها ،



في ليلة الزفاف وبموجب عقد امتلاك رسمي لهذا ، الجسد ، اسمه الزواج ، فانه لا يملك قلبها ، ومشاعرها التي تتجه الي رجل آخر خدعها ، وتزوج من أمرأة ميسورة .

والفكرة التي تكررت في السينما المصرية أربع مرات توحي أن التلامس لم يحدث قط بين الطرفين ، وأن الرجل لم يطلب من امرأته خلع ملابسها ، بل نام كل منهما في غرفة منفصلة ، وظلا علي هذا الحال متزوجين صوريا لفترة طويلة ، الي أن تبدلت مشاعر المرأة ناحية زوجها الذي بدأ قلبها يخفق له ، وهي تكتشف مدي علاقتها به أنه الاجدر بحبها .

إذن ، ففي ليلة الزفاف لم يحدث ما هو مطلوب شرعياً ، بل كانت مأساة نفسية من طرف الزوجة ، وقد دارت أحداث الافلام الاربعة في أوساط اجتماعية راقية ، باعتبار أن العروس وزوجها ينتميان الي طبقة ثرية ، المأزوم اقتصادياً ، والزوج الذي أنقد حماه من هوية الافلاس ، وتزوج من الفتاة .

لكن ، هناك فيلم آخر بدا غريبا في تلك الواقعة ؛ حين امتنعت المرأة عن اعطاء زوجها حقوقه في ليلة الزفاف ، ففي فيلم ، السفيرة عزيزة ، لطلبة رضوان ١٩٦٣ يبدو السبب غريبا ، فعزيزة تطلب من زوجها الذي تزوجته عن حب أن يطلب حقها في الميراث من أخيها الذي كان وليا لأمرها ، الزواج هنا في منظور عزيزة هو انتقال من ولاية الأخ الي ولاية الزوج ، وهو إداة فقط لطلب الحق ، لذا فهي لا تهتم بمسألة رغباتها الجسدية، وترهنها بالحصول علي المبايعة من الأخ ، وتتمنع عن مواصلة زوجها ، وتدخل الي غرفة أخري ، وتغلق الباب عليها ، وينام العريس فوق أريكة . بمنامته ، وحين يأتي الأهل في صباح اليوم التالي ، يكون الباب موصدا بين العروسين ، وعلي كل منهما أن يصور للآخرين أن ما حدث في ليلة الزفاف كان علي أحسن ما يرام .

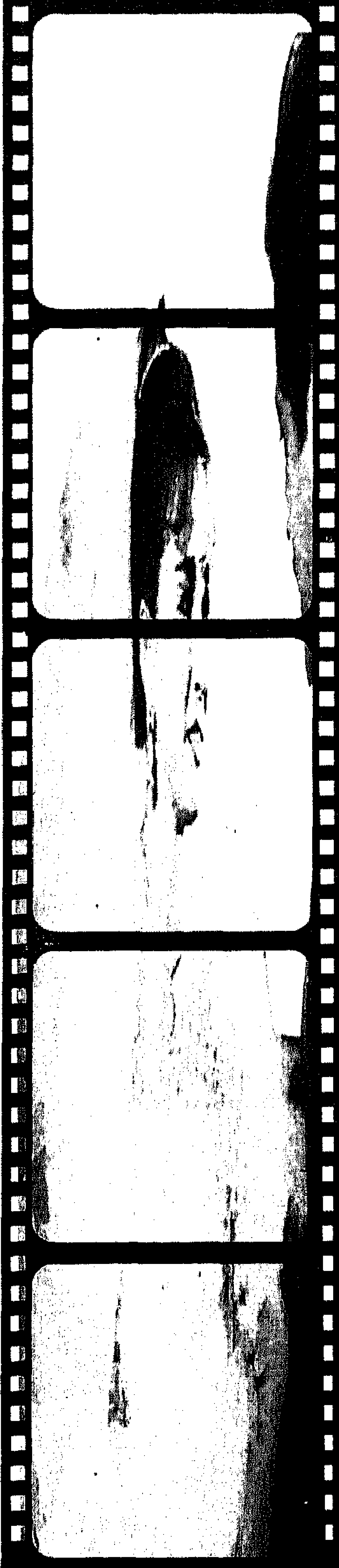
نقول أن هذا قد حدث في بيئة شعبية ، ومع رجل قوي ،

وأمرأة تربت مع شقيق بالغ الشدة والقسوة ، واعتادت احترام هوية الرجال وأوامره . وقد ظل الحال كما هو ، بدون تلامس ، أو الحصول علي الحق الشرعي، حتي حدثت المواجهة الفاصلة بين الرجل وشقيق زوجته ، فأتي لها بالمبايعة ، ثم قرر طلاقها ، لكنها ما لبثت أن عادت اليه . كي تمنحه جسدها لأول مرة .

ليلة الزفاف هنا تبدو غير طبيعية ، ولا أعرف شخصا في الحياة قرر التنازل في هذه الليلة عن حقوقه الشرعية ، لمجرد أن امرأته قد فعلت مثل هؤلاء النساء في هذه الافلام . ومن الواضح أن حكايات السينما العربية تمتلئ بمثل هذه المرأة التي تمنعت أمام الزوج الشرعي ليلة الزفاف ، أو التي حرمته من حقه المخول له من السماء . ففي فيلم « الزوجة الثانية » لصلاح أبو سيف ، كان علي العمدة أن يهنأ بليلة زفاف سعيد مع زوجته الثانية الشابة ، التي طلقها من زوجها ، كي يهنأ بها ، هذه الليلة كانت رباعية الأطراف ، فالزوج العجوز يبدو غير قادر جنسيا علي القيام بدوره الشرعي ، والزوجة الشابة سعيدة لهذا كي تذهب الي زوجها الأول ، الذي يتعامل معه الفيلم كأنه الزوج الحقيقي وتمارس معه الجنس كأنهما في ليلة زفافهما الأولي ، أما الزوجة الأولي ، فانها تلطم خديها من الغيرة ، وتبدو في مناحة .

والعمدة هنا لم يستطع الحصول علي أي من حقوقه كزوج ، اسوة بمن ذكرناهم آنفا ، وقد يختلف كثيرا عن رجال آخرين ، تباينت طرق كل منهم في ممارسة هذا الحق ، ونحن هنا لا يمكن أن نقف عند كل النماذج السينمائية التي لم تستطع نيل النساء بشكل شرعي سواء ليلة الزواج ، أو بعد ذلك ، وهذه الصورة تختلف تماما عن الاغتصاب الجنسي الذي يمكن أن نتناوله في مكان آخر من هذه الدراسة .

تتباين ليلة الزفاف من حالة إلي أخري ، فمن حبيب يري أن زوجته صورة من الفتاة التي أحبها فيما قبل ، مما ينغص عليه الاستمتاع بهذه الليلة ، وقد يمارس حقه الشرعي بنوع من البرود، أو آداء الواجب ، وفي أغلب الاحيان لا تلاحظ الزوجة الامر بحكم تجربتها الأولي ، وحاجتها الي اللقاء الأول ، وقد صورت هذه الافلام الرجل باعتباره مفتاح الحدث ، وهو الذي يطلب المرأة ، ويحدد صلاحيتها أم لا من خلال فض البكارة . وفي فيلم « الوسادة الخالية » لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ ، كان هم الزوج صلاح هو أن يقارن بين إمرأته ، وبين سميحة التي تركته الي رجل آخر ، وقد حل وجه سميحة مكان الزوجة ، كي يمكن لصلاح أن يمارس حقه الشرعي .. وتبعا لنوع العلاقة ، فان العروس لم تلحظ شيئا ، وظلت آخر من يعلم حتي أصابها مرض ، وقرر صلاح أن يقلع عن التفكير في سميحة التي كانت تطارده في وسادته كل ليلة فلا يتمكن من انتزاعها بأي ثمن.



ومن ناحية أخري ، فانه مقابل الزوج الذي يذبح القط من أجل اثبات رجولته في ليلة الزفاف ، فان هناك أفلاما كثيرة يتم فيها ذبح ذكورة الرجل ، فلا يستطيع ممارسة أي من حقوقه ويغدو أضحوكة أمام زوجته الجديدة، سواء كانت عذراء في فيلم « الزوجة العذراء » للسيد بدير عام ١٩٥٨ ، وسواء كانت أمرأة محنكة مثلما حدث في فيلم « الصاغة » ، وهي أمرأة تعددت ليالي الزفاف في حياتها .

في فيلم « الزوجة العذراء » لم نر ما حدث في ليلة الزفاف بشكل مباشر ، مثلما حدث في بقية الافلام ، لكننا سرعان ما فهمنا أن الزوج الذي سقط يوما من فوق جواده أصبح غير قادر علي ممارسة حقه الشرعي ، ومع هذا تزوج وأصبح عصبيا ، موسوسا في شرف امرأته ، ومليئا نحوها بالشكوك .

أما في فيلم « الصاغة » فان المرأة التي صعدت اجتماعيا ، قد تزوجت أمامنا مرتين ، كل منهما من رجل يكبرها سنا ، الأول كان قويا من ناحية الجنس ، وبدا هذا في لقائه الأول بها ليلة الزفاف ، وفي الملابس الخليعة التي ارتدتها في الأيام الأولي من الزواج . أما في المرة الثانية ، فان الصائغ الذي يتزوجها يبدو عنينا ، فى الليلة الأولي ، فتكتسي ملامحه بالهزيمة ، ويعلن عن ضعفه ، وعدم قدرته أمام امرأة لا تلبث أمام هذا الموقف أن تتمكن من السيطرة علي كل مقدرات زوجها وأمواله .

وهناك نساء يبدون في حالة قوة ، وعنفوان ، وشهوة في ليلة الزفاف ، وغالبا ما لا تكون هذه هي ليالهن الأولي . ففي فيلم «هدي ومعالي الوزير» لسعيد مرزوق ١٩٩٦ ، رفضت هدي أن تسلم جسدها للوزير العربي الا بالشرع ، وهي التي تمكنت من اشعال الرغبة لديه مرارا بملابسها التي تلفت اليه مفاتنها ، حتي اذا وافق الرجل علي الزواج ، كشفت له في ليلتها الأولي عن كل قدراتها ، بمواهبها ، وقد تركزت الكاميرا في هذا المشهد علي القبلات الساخنة ، المصحوبة بالتأوه ، والهروب الي الفراش ،

والبانيو ، وراء ستار يكشف الكثير من عريها . وقد وضعت هدي هنا كل خبرتها في زيجة سابقة كي تزداد المتعة في هذه الليلة ، ويسوقنا هذا الي الحديث عما يمكن أن نسميه بليلة الزفاف الثانية . سواء الليلة الأولي مع رجل آخر ، أو مع نفس الزوج، حيث تبدو فيها المرأة أكثر خبرة ، وأقل حياء ، وأشد جرأة ، وأكثر قدرة علي الامتاع .

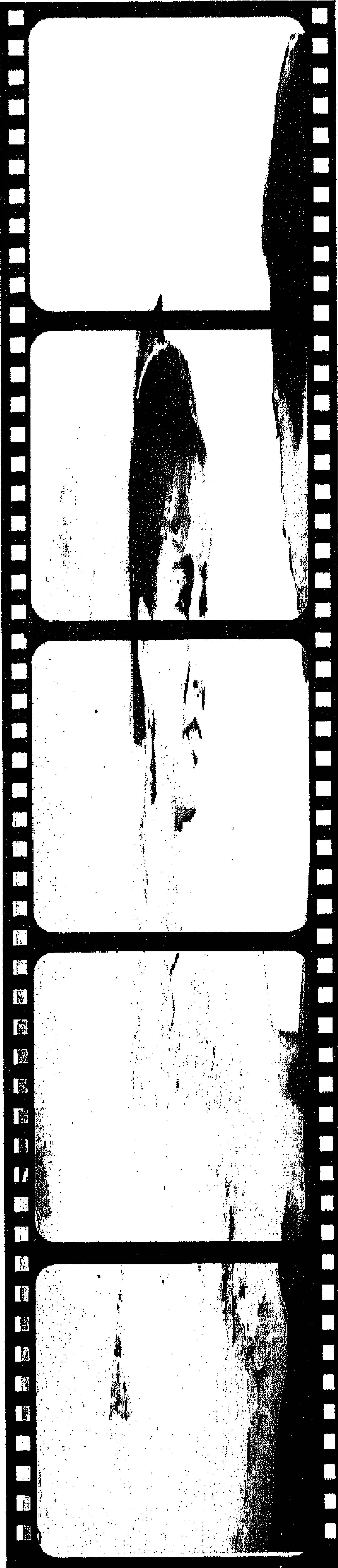
ومن الافلام التي كشفت عن الليلة الثانية مع نفس الزوج في السينما ، هناك أفلام مثل « ليلة عسل » لمحمد عبد العزيز ١٩٩٠ ، حيث قرر زوجان قديمان أن يقضيا ليلة زفاف جديدة ، عقب أن قاما بزفاف ابنتهما الكبري الي عريسها ، ففي نفس الليلة ضاجع الزوج القديم امرأته ، حين اكتشف أنها في زينتها لا تزال نفس المرأة الجميلة التي تزوجها . فراحا يقضيان ليلة زفاف جديدة أسفرت عن وليد جديد .

وفي الافلام الكوميدية ، مثل « ليلة عسل » ، و « ليلة الدخلة » ، وغيرها من الافلام ، غالبا ما لا يتم عرض الحوادث بجانبها الجنسي ، بقدر ما نشاهدها في اطار فكاهي . مثلما حدث في فيلم «ليلة الدخلة » ، حين فوجئ العريسان بزوجتين دميمتين في فراش كل منهما ، وصار عليهما أن يهربا بدلا من قضاء الوقت الجميل بين الاحضان .

وقد قضت إمرأة في فيلم « امرأة فوق القمة » ، لأشرف فهمي ١٩٩٧ ، ليلة مليئة بالشبق مع زوج جديد ، يعوضها عن ليلتها الأولي مع زوجها الضعيف ، وتبدو المرأة في هذه الليلة كأنها تعوض كل الحرمان ، والفقر اللذان طارداها طيله حياتها ، وقد عرضت في هذه الليلة كل مافاتتها ، وركزت الكاميرا علي الشبق ، وعلي ما فعلته في تلك الليلة ، ودارت بجنون وراء الجسدين الملتهبين فالرجل الذي تزوجته تحبه ، والزواج بينهما عرفي، كما أنه أكثر شبابا منها ، وقد انعكس أثر هذه الليلة علي المرأة في المشاهد التالية والأيام التي تلتها ، فهي ترتدي المايوهات ، والملابس المكشوفة ، ولا يتوقف الزوجان عن ممارسة القبلات ، والمداعبات .

وفي فيلم « كشف المستور » لعاطف الطيب ١٩٩٥ ، كان هناك ليلة زفاف ثانية من منظور آخر . فالزوجة تطلب من زوجها أن يؤجر لها جناحا في فندق فخم ، وهناك تتعري له ، وتأتي له بكل المشهيات وتبدو أمامه بكامل جاذبيتها ، وعنفوانها ، وتطلب منه أن يمارس حقه الشرعي لآخر مرة في حياتهما ، باعتبار أنها سوف تطلب منه الطلاق بعد هذه الليلة ، حتي لا تعرضه لمتاعب مع أجهزة أمنية ، سوف تواجهها وحدها بدونه ، باعتبار أن زوجها رجل له منصب حساس ، ومكانة اجتماعية .

وقد جسدت الممثلة هذا الدور بشكل يعكس كأن المرأة تمارس الحب لأول وآخر مرة معا ، وفي رأيّ أن هذه الليلة الفاصلة هي أقوي في حياة زوجين من أي ليلة زفاف شهدتها السينما المصرية



علي الاطلاق .

ومن المهم أن نشير الي أن نبيلة عبيد قد كررت هذا الدور كثيرا ، سواء فيما يتعلق بليلة الزفاف الثانية أو ليلة الزفاف الأولي، ربما أكثر من أي ممثلة أخري في تاريخ هذه السينما ، فالشخصية التي تجسدها تبدو شديدة الاثارة ، والرغبة ، سواء لجأت الي التعري ، أو الاغراء اللفظي ، أو الغنج ، والضحك ، ففي فيلم «ديك البرابر» لحسين كمال ١٩٩٣ تزوجت رجلا أبله ، وكان عليه أن يري جسدها وتلهبه الحرارة التي تجعله يتعلق بها أكثر ، ويتمسك بها رغم معارضة أفراد الأسرة .

وفي أفلام عديدة جسدتها الممثلة ، كان هناك تأكيد علي قدرة المرأة علي الامتاع ، خاصة في ليلتها الأولي مع نفس الزوج، أو في ليلة زفاف ثانية ، ففي فيلم «أبناء وقتلة» لعاطف الطيب ١٩٨٧ ، أصر الزوج شيخون ، أن يجعل زوجته الجديدة تتعري من كل ما تلبسه ، خاصة الاساور الذهبية ، حتي تكون له خالصة ، وذلك تمهيدا كي يسلبها هذه الاساور، ويقوم ببيعها من أجل شراء الحانة التي ينشدها .

ومن الواضح أن شيخون كان يمكنه امتاع هذه المرأة بقدراته الجنسية ليس فقط في ليلة الزفاف حيث تمكن أن يسلبها أغلي ما تملك ، ليس شرفها بالطبع ، فهي راقصة ، أو نصف عاهرة ، بل أنه سلبها تلك القطع الذهبية التي اشترتها من بيع الهوي . ورغم أنها امرأة تتمتع بجسدها مع آخرين ، لكنها وجدت في شيخون قدرة تختلف عن بقية الرجال لذا امتثلت له .

وفي فيلم «شادر السمك» ، جسدت الممثلة دور أرملة مات عنها زوجها ، فيسعي بائع السمك أحمد الي الزواج منها ، وفي ليلة الزفاف مع رجل آخر في حياتها ، استخدمت نفس أدوات المتعة ، الغنج ، والضحك وجزء مسموح من الاجساد المكشوفة . وهي تعطي للرجل كل ما تملك ، وأيضا للمتفرج ، وقد تكرر نفس الأمر في فيلمها «المرأة والساطور» ، ففوق الفراش في الليلة

الأولي ، عوضت سبع سنوات من الحرمان ، والعطش الجنسي ، وهؤلاء النساء يبدين بالغات الحسية في لية الزفاف الجديدة ، تبعا لعدة أسباب من أهمها قوة الرجل الجديد ، وسنوات الحرمان ، وأيضا لجمال المرأة .

وهناك أفلام عديدة تحمل اسم ليلة الزفاف ، وان كانت عناوينها ذوات دلالات مختلفة ، فلم يحدث شيء في « ليلة الدخلة » في فيلم مصطفي حسن عام ١٩٥٠ ، وهناك فيلم « دموع في ليلة الزفاف » لسعد عرفة ١٩٨٧ ، حيث فوجئت الفتاة التي هربت مع حبيبتها بأبيها يأتي ليحرمها من المتعة المنتظرة ، أما فيلم « أرملة في ليلة الزفاف » للسيد بدير ، فان مجدي يلقي مصرعة ليلة عرسه علي مها ، ولا يهنأ الاثنان بالحياة الزوجية . وهناك عناوين كثيرة لافلام توحي الي ما بها ، مثل « ليل ورغبة » ليحي العلمي ١٩٧٧ ، و « ليلة الجمعة » لكمال سليم ١٩٤٥ ، و « ليلة شتاء دافئة» لأحمد فؤاد ١٩٨١ ، و « ليلة الفرح » لحسين فوزي عام ١٩٤٢ . و «ليلة من عمري » لعاطف سالم ١٩٥٤ ، و « الليلة الموعودة » ليحيي العلمي ١٩٨٤ ، و « ليلة واحدة » لسعد عرفة ١٩٦٩ ، فضلا عن « ليلة الزفاف » لبركات ، وغيرها من الليالي ، التي علي المتفرج أن يتخيل ما يمكن أن تطوي في داخلها من متعة بين رجل وأمرأة .

٥ - التحول بين الجنسين

حالة الأنسة حنفي

شـغـفت السـينمـا في الوطن العـربي بمسألة التـحـول بين الجنسين بصورة تجعلنا نجزم أن قلة من الممثلين ، خاصة الكبار ، هم الذين لم يؤدوا مثل هذه الادوار .

وقد تباين هذا التحـول من فيلم لآخر ، ومن عقد ، وجيل ، لآخر ، وقد ساعد ذلك ارتباك العلاقة بين الرجل والمرأة ، وأيضا مسألة الشد والجذب بين الطرفين ، فأحدهما يكره الآخر ، وقد يجد الثاني نفسه مدفوعا لسبب ما الي الولوج في عالم الآخر ، وأن اختلفت أسباب الدخول الي هذا العالم من مجرد تشبه بالجنس الآخر إلي تحول كامل وإيمان بالشكل الجديد . ناهيك عما يمكن تسميته بالجنس الثالث ، وهو مالن نناقشه في هذا الحديث .

وفي زمن الرومانسية الأولي للسينما ، خاصة في منتصف الأربعينات ، حاول العشاق من الرجال والنساء العزلة عن الجنس الآخر ، وجربوا الحياة بدونه ، ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك . فعادوا إلي المعاشرة ، والاتصال بعد العديد من المتاعب التي تعرض كل طرف منها اثناء هذه العزلة ، ولدينا أفـلام عن رجال أخـتـارو الحياة بعيدا عن نسائهم ، ولكنهم مالبثوا أن عادوا ، مثل ، تحيا الستات ، لتوجو مزراحي ١٩٤٣ ، والذي ما لبث أن ظهر فيلمان. يحملان اسم ، تحيا الرجاله ، للرد عليه ، وهو الفيلم الذي أعيد انتاجه عام ١٩٦٤ باسم ، العزاب الثلاثة، لمحمود فريد .وفي عام ١٩٥٠ قام حلمي رفلة بأخراج فيلم عن نفس الحدوتة باسم ، آه من الرجالة ، .

ورغم أن ما تتضمنه هذه الافلام بعيد عن موضوع دراستنا هنا ، فان مجموع هذه الافلام كانت تعكس الهم العام للفصل ، أو التلاحم . بين الجنسين ، وفي مشـهـد من فـيلم ، ليلة الجـمـعـة ، لكمال سليم مثلا ، قام بشارة واكيم بارتداء ملابس نساء ، من أجل

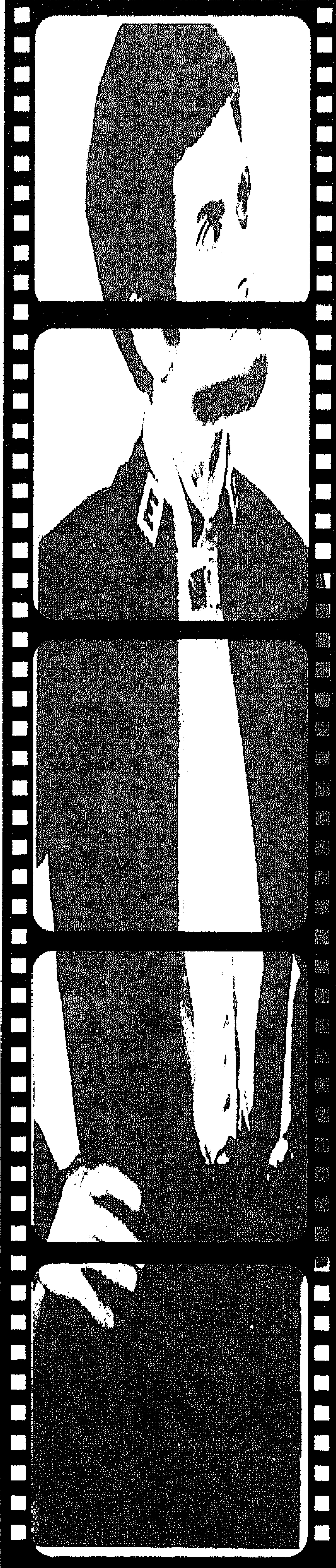
التوغل في الحريم ، كي يستمع الي ما يقال عن الرجال أثناء غيابهم .

في هذه الفترة ارتدي أكثر من ممثل كوميدي ملابس النساء ، حيث أعتبر أن في الأمر المزيد من السخرية ، ولعب أبطال الكوميديا هذا الدور كثيرا ، لدرجة أن اسماعيل يس قد أصبح يكرر أداء مثل هذا الشخصية في الكثير من أفلامه ، وبدا عليه شكوكو في أفلام كثيرة منها « عنتر ولب لب » . وكانت ليلي مراد قد وضعت شارباً ولحية في أحد مشاهد المواجهة مع الرجل الذي تحبه في فيلم «عنبر» .

لكن الحالة الظاهرة أمامنا هي اسماعيل يس ، حيث راح يغني بملابس امرأة ، تهز رد فيها ، وأعضاء جسدها في أحد الاستعراضات ، وكان باعثه في ذلك أن يصنع الضحك بصوتيه كرجل وامرأة في فيلم « دهب » لأنور وجدي عام ١٩٥٢ . كما آدي دور المرأة المسنة (العمة) في فيلم «آخر كدبة » لاحمد بدرخان . ولكن دور اسماعيل يس في فيلم « الآنسة حنفي » لفطين عبد الوهاب عام ١٩٥٤ يستلزم الوقوف عنده ، وقد كان نجاح هذا الدور ؛ والفيلم سبباً أن يتكرر ظهور الممثل في دور مشابه تماما في فيلم « الست نواعم » ليوسف معلوف عام ١٩٥٨ .

وقد بدا التغير الجنسي في الفيلمين الاخيرين بمثابة عملية مصيرية مؤكدة ، وأنها ليست أبداً نوع من المزاح ، حيث سيظل الرجل محتفظا بجنسه الجديد ، ويحمل اسم الرجال ، وكذلك فان المرأة سوف تكون سعيدة في عالمها الجديد بعد أن جاءت من عالم الرجولة ، وان كان هذا التحول قد أحدث صدمة ما في محيط الأسرة ، فانه يبدو مألوفا بعد ذلك . خاصة أننا سنري في فيلم «الست نواعم » أن السبب لم يكن مرتبطا بالمرة بشعور جنسي يميل نحو نفس الجنس أو حدث التحول تحت الحاح اجتماعي ، كما سنرى .

ففي فيلم « الآنسة حنفي » ، لم يكن لحنفي أي احساس بأنه من الجنس الثالث ، وكل ما حدث له جاء بالصدفه ، كما سيحدث مع نواعم في الفيلم الآخر ، فحنفي هو الابن الوحيد للمعلم كتكوت ، ومشاعر الرجولة لديه متكاملة ، فهو يحب نواعم ، ابن زوجة أبيه ، ويصادق المعلم أبو سريع ، صاحب محل الجزارة ، ويحاول أبوه أن يضغط عليه بأي ثمن من أجل الزواج من نواعم ، وذلك لاسباب اجتماعية ، ومالية ، ولكن الفتاة تحب شاباً آخر ، هو حسن ، الطالب في كلية الطب البيطري . وحنفي هنا رجل دميم ، غير جذاب ، فما الحال عندما يتحول الي أمرأة ؟ ويصور الفيلم التحول كأنه قد تم بشكل مفاجئ ، وأن له علاقة بالشعور بالنقص الحاد ، ففي ليلة زفافه علي نواعم، يحس بالألم في أمعائه ، ويتم نقله الي المستشفي وهناك تتم له عملية جراحية يتحول فيها من رجل إلي أمرأة ، ورغم أن هذا يصدم أهل الحارة ، ويجعل نواعم تشعر بالارتياح حيث سيخلو لها الجو مع حبيبها حسن ، فان قصة حب سريعة تتولد بين الجزار أبو سريع ، وبين الفتاة التي



جاءت من عالم الذكورة . والذي سرعان ما يتقدم للزواج منها ، قبل أن ينتبه الآخرون من دهشتهم لهذا التحول .

وأمام رفض الأب لهذا الزواج ، لا يجد العاشقان سوي الهروب والزواج ، وقد أعطي الفيلم للعلاقة بين أبو سريع والمرأة معني حسيا ، فقد راح يطلب منها القبلة ، وحاول ملامستها ، وبدا الحب في عينيه ، وأحس بجاذبية نحوها ، وكأنها شدته بانوثتها ، ولا شك أن هروب العاشقين يعطي احساسا بعمق المشاعر وقوته ، فهو يتزوجها ، وتبدو المرأة بالغة البشاعة كأنثي ، لم يتغير صوتها، ولا ملامحها ، وتبدو لنا بالفعل رجلاً يرتدي ملابس النساء . ومن الواضح أن الجنس قد وجد مجاله بشكل قوي بين الاثنين ، فقد عادت المرأة الي منزل أبيها ، وقد بدت بطنها شديدة الانتفاخ ، تعاني من الحمل ، وتتأوه أمامنا ، وتتحسس بطنها ، وهي تشعر بقمة الانوثة ، والأمومة القادمة ، ويتحول المنزل الي حالة طوارئ من أجل انتظار المولود الجديد ، ويأتي الزوج البدين ، الجزار (رياض القصبجي) من فترة لأخري كي يطمئن علي أمرأته ، وتقوم نواعم برعايتها، والاهتمام بها ، وأيضا زوجة الأب ، وعندما تلد المرأة يكون عدد الأطفال القادمين أربعة توائم .

وفي هذا الفيلم لم يكن التحول مؤقتاً ، كما لم يكن هناك تشبها بالجنس الآخر ، فحين كان حنفي رجلا ، تصرف كالرجال، واستعد لممارسة حقوقه في ليلة زفافه ، وأحب مثلما يحب الرجال. ولكنه عندما تحول الي أمرأة لم يحن أبدا الي عالمه القديم ، وبدا كأنه فقد كل صلته بماضيه، واندمجت المرأة في عالمها الانثوي ، فوقعت في الحب ، وتزوجت ، وحملت ، وأنجبت ، وستصيرا أما وجدة ، وكان عليها مواجهة التحديات والسخريات من حولها .

ورغم أن الفيلم مصاغ في اطار كوميدي ، فان الموضوع بدا جادا ، وكأنه يطرح أمراً هاماً ، وهو أن علي الناس أن تتقبل هذا النوع من التحول ، حيث لا رجعة فيه ، ولا عودة الي الجنس الأول بأي ثمن .

وفي فيلم « الست نواعم » بدا كم أن يوسف معلوف قد حاول الاستفادة من موضوع الفيلم الأول ، وأيضا نجاحه ، فنواعم هنا ليست ابنة زوجة الأب ، ولكنها راقصة (تحية كاريوكا) ، وهي امرأة جميلة دائمة الخلاف مع زوجها ، لذا فانه كثيرا ما يطلق عليها يمين الطلاق . وبعد المرة الثالثة يبحث عن محلل ، وكعادة هذا النوع من الزواج ، فعلي المحلل أن يكون رجلا عابرا في حياة المرأة ، والرجل ايضا ، لذا فانه يشترط أن يكون مريضا. وتقوم الفكرة علي الاستعانة بخادمة نواعم، فهي امرأة دميمة (اسماعيل يس)، فقط لكتابة العقد وتوقيعه . وتقوم الفكرة علي أساس تحويل الخادمة الي رجل عجوز كهل يمكن أن يتزوج الراقصة لليلة واحدة ، ثم يطلقها.

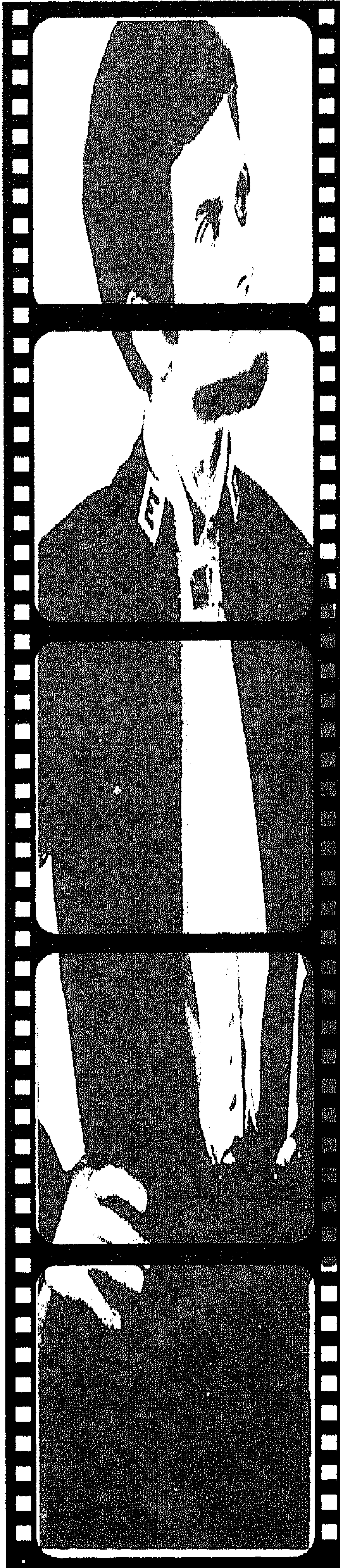
معني التحول هنا جنسي ، وهو متعمد ، وتتم عملية جراحية للخادمة ، وتتحول الخادمة الي رجل قوي الرجولة ، لكنه يتخفي في البداية ، بناء علي نصيحة من الراقصة نفسها في هيئة رجل عجوز ، ويتم الزواج ، وتدب فيه الحياة بعد ليلة المعاشرة الأولي ، ويخلع الرجل ، الذي كان امرأة، ثوب الكهولة ، كي يصير شابا قويا يشعر نحو نواعم بحب جارف ، وينسي تماما ماضيه كأمرأة ، يذهب إليها في الكباريه ، بعد أن نزع زي الكهل، ليتعرف عليها باعتباره ابن زوجها ، أو فلنقل ابن الخادمة سابقا ، ولا تلبث الحقيقة أن تنجلي بين الاثنين ، وتحب المرأة الرجل ، وتطرد الزوج القديم كي تعيش مع الرجل الذي كان خادمة .

التحول هنا لم يكن مؤقتا ، ولا عابرا .. صحيح أن هناك سببا ، ولم يجئ بشكل مفاجئ ، أو بدون مبرر مثلما حدث في « الآنسة حنفي » ،لكنه كان تحولا بدون خط رجعة ، وذلك باعتبار أن أفلاما كثيرة أخري قد شهدت مثل هذا التحول من الرجوع دائما الي الأصل .

وهناك أدوار أخري لاسماعيل يس أدى فيها دور المرأة مثل ارتدائه ملابس النساء في فيلم «اسماعيل يس في مستشفي المجانين » حيث يرتدي زي النساء للتلصص علي زبونات العراف الدجال ، من أجل ابلاغه بأسرار كل منهن قبل الدخول اليه .

وقبل أن نتحدث عن فيلم « السادة الرجال » باعتباره من أبرز أفلام التحول دون خط رجعة، فاننا سنتوقف عند بعض الافلام الأخري التي تم فيها تشبه الرجال بالنساء ، أو العكس لأسباب طارئة أو ملحة . فقد كان علي هؤلاء جميعا العودة الي الجنس الاصلي ، حيث لم يحدث تحول هنا، بل تشبه بالجنس الثاني ، وهناك رموز جنسية واضحة في الكثير من هذا التشبه ، فالرجل الذي سيدخل الي عالم النساء ، ويرتدي نفس ملابسهن ، يعاني غالبا من حرمان جنسي ، وعاطفي ، ولاشك أنه سوف يجد نفسه وسط نساء ، يتعرين أمامه بدون حياء، مما يخلق مواقف متناقضة ، ويلهب مشاعره .

وكما أشرنا ، فان أغلب هذه الافلام مصاغة في اطار كوميدي ، ولذا فانه يمكن أن نغفر



للشاب المتشبه بالنساء هذه الخطايا الصغيرة ، كما أننا سوف نري ملاحقته للنسوة تخلق أزمات لدي رجال آخرين . وأمامنا أمثلة متعددة من هذا النموذج ، مثل دور « سكر هانم » الذي جسده عبد المنعم إبراهيم في الفيلم الذي أخرجه السيد بدير عام ١٩٦٠ ، ومثل دور عادل خيري في فيلم « لقمة العيش » لنيازي مصطفي عام ١٩٦٠ ، ومثل قيام ثلاثة رجال بارتداء ملابس النساء كي يدخلوا المدينة الجامعية ، ويعيشون وسط مجتمع متسع من الطالبات الحسناوات في فيلم « أذكياء لكن أغبياء » لنيازي مصطفي ١٩٨٠ .

وهناك أيضا مسألة عكسية ، حيث ستغير مهندستان من هويتهما لبعض الوقت ، وترتديان ملابس الرجال في الفيلم الذي أخرجه محمود ذو الفقار عام ١٩٦٤ تحت عنوان « للرجال فقط » .

ما يهمنا هو المعني الحسي الذي يرتبط بارتداء رجل ، أو امرأة ، ملابس الجنس الآخر ، ولا شك أن فيلم «سكر هانم » يعد نموذجا واضحا لهذا الأمر ، فهناك شاب بلا وظيفة ، رغم أنه كان متفوقا ، وهو يهوي التمثيل ، يستعين به صديقان من أجل إرتداء ملابس النساء ، ويقوم بدور العمة سكر هانم ، من أجل ان تقبل فتاتان بحبها كل من نبيل وفريد أن تأتيا الي شقتهما لزيارتهما . ويرتدي الشاب ملابس النساء ، ويحاول التقرب الي فتاتين جميلتين ، لكنه يلفت الانظار حوله كامرأة ، فالشاب لا يتواني عن تقبيل الفتاتين ، قبلات حارة ، تثير الاشتهاء واللذة أحياناً ، وهو يدخل معهما غرفة حين تقومان بتغيير الملابس ، ولا شك أن سكر لم يكن يمزح ، وهو المحروم من الحب ، والمال ، حين كان يقبل الفتاتين ، أو يراهما وهما تبدلان ملابسهما .

كما أن سكر هانم في زيه النسائي قد لفت أنظار والد احدي الفتاتين فهام بها حبا ، وسعي الي التقرب اليها، بل أنها ـ أو أنه ـ تثير الغيرة في قلبّي رجلين ، وتدعوهما للحضور الي غرفتها في الساعة العاشرة مساء الي غرفتها ، كل يمني نفسه بليلة متعة معها، وهو يتلصص داخل المكان ، وينظر خلفه حتي لايراه احد .

وفي الداخل يفاجئ الرجلان بالخدعة . وقد أسفرت مسألة الشغف بهذه المرأة ، حتي اللحظة الأخيرة ، حين جاء المأذون ليتزوج من سكر هانم ، فلم يكن أمامها سوي اعلان أنها رجل ، وعلي طريقة نهاية فيلم « البعض يفضلونها ساخنة » لبيللي وايلدر عام ١٩٥٨ ، فان الرجل يقبل الزواج ، من الطرف الآخر ، حتي وان كان من نفس الجنس .

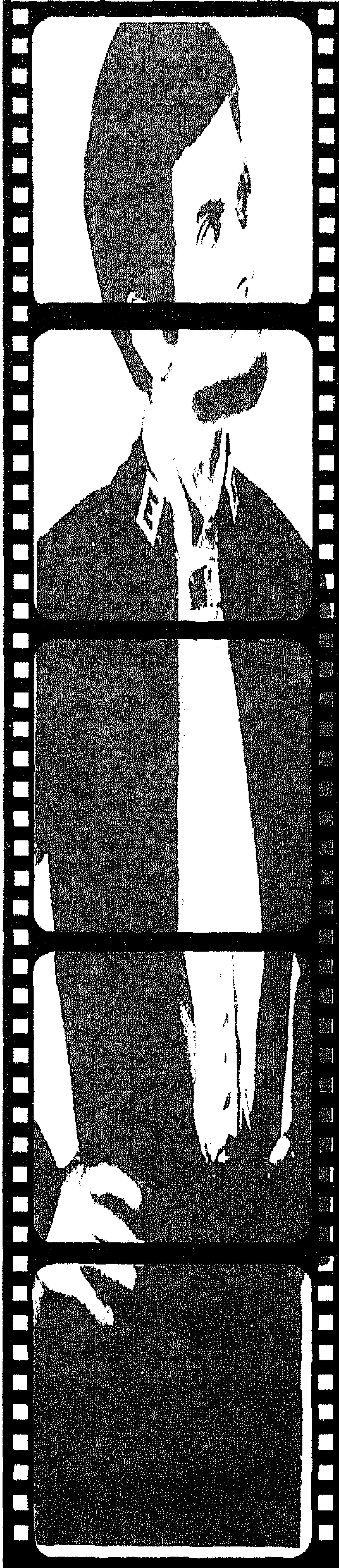
وقد بدا المعني الجنسي للتشبه بالنساء مختلفا ، وأقل حدة في فيلم « لقمة العيش » فالمرأة هنا ، وهي بالطبع رجل ، لا تشتهي الأخريات ، ولكنها هي نفسها فريسة لشهوة الآخرين لها ، فقد قبل موظف أن يرتدي ملابس النساء ، من أجل أن يصحب صديقه للعمل في مزرعة محافظ . فالصديقان محسن وفتحي يعانيان من البطالة . وبعد طول بحث يعثر محسن علي وظيفة ناظر العزبة التي يشترط فيها أن يكون الموظف الجديد متزوجا، وبالتالي فعلي فتحي أن يرتدي ملابس النساء ، وهناك يتعرض الاثنان لمكائد يدبرها غزال الذي كان يطمع في هذه الوظيفة .

ولسنا هنا أمام جنس بالمعني المألوف ، بنفس الدرجة التي رأيناها في « سكر هانم » . ولكنه في الأساس مجموعة مكائد يغرم خلالها فتحي باحدي الفتيات ، دون أن يكون قادرا علي التعبير عن مشاعره ، لأنه حبس نفسه في جنس آخر ، حتي تتكشف الأمور في النهاية .

وقد كرر نيازي مصطفي نفس الموضوع بشكل مختلف ، وبمعاني أكثر حسية ، شكل أشد اثارة في فيلمه «أذكياء لكن أغبياء » ، فنحن أمام طالبين ، زغلول ، وحسونه يجسدهما نجمان من الكوميديين هما عادل أمام وسمير غانم ، لا شك أن التركيب الجسماني لكل منهما لا يوحي ابدا أنثا أمام نساء عندما يحدث لهما تغيير في الشكل ، وكأنهما يعكسان ، أو يكرران حالة اسماعيل يس . ليس فقط من ناحية الشكل غير الملائم ، بل أيضا من ناحية الكوميديا . وهذان الطالبان يجدان نفسيهما ، وقد دخلا أحد بيوت الطالبات ويعيشان فيه بعد أن اتخذا هيئة وشكلا نسائيا ، فهناك رجل لا يؤجر منزله الا للفتيات الجميلات وذلك لغرض خبيث في داخله ، حيث أنه يميل الي التلصص عليهن ، ويرتدي كل من زغلول وحسونة ملابس الطالبات ، ويصبحن نساء في الظاهر.

وتبدو المعاني الحسية هنا في وجود طالبين ، شابين ، ليست لهما تجارب ، وتملأهما المشاعر المتدفقة داخل بيت طالبات فيه بنات جميلات تجسدهن كل من مديحة كامل ، ويسرا ، وليلي حمادة ، وسمية الألفي ، ونادية أرسلان ، وأخريات . ولا شك أن هذا يولد مواقف كوميدية ، تنبعث من محاولات التلصص المشتركة ، سواء من صاحب البيت العجوز ، أو من الطالبين اللذين يجدان نفسيهما أمام حسنوات يقمن بتغيير ملابسهن ، ويجلسن أمامهما دون تعقيدات .

وقد احتشد الفيلم بالكثير من المواقف التي تعكس هذا التلصص ، مثل قيام الشابين ، كل منهما علي حدة، بتقبيل احدي الفتيات ، دون أن تأخذ الفتاة في حسبانها المعني الجنسي لهذه القبلة ،



اسوة بما حدث في فيلم «سكر هانم» .

وفي السينما المصرية ، كما أشرنا ، تكرر التشبه بالنساء لدى الكثير من نجوم السينما ، فرأيناه في جسد كل من أحمد رمزي ، وأحمد بدير ، وسعيد أبو بكر ، والضيف أحمد ، ويونس شلبي ووحيد سيف ، ومحمود شكوكو ، ومحمد صبحي وغيرهم .

لكن الامر بدا مختلفا لفيلم « للرجال فقط » حيث قررتا المهندستان الهام وسلوي ارتداء ملابس الرجال . كان الدافع مثل بقية الافلام ، حياتي ضروري ، وليس بحثا عن نزوة ، أو التوغل في معترك شهوة ، وذلك باعتبار أن التبديل الشكلي ، أو الحقيقي له أسبابه ، ومتطلباته ، وفي هذا الفيلم ، فان المهندستين لا تقبلان العمل في المعمل ، في احدي شركات البترول ، وتريان أن مكانهما الاصلي الذي يتفق مع كفاءة كل منهما ، وخبرتهما ، هو الصحراء، وحسب قوانين الشركة فان العمل في الصحراء مصنوع من أجل الرجال ، وعندما تعلن الإدارة عن حاجتها الي اثنين من المهندسين الرجال ، تقرر الفتاتان ارتداء ملابس الرجال ، بعد أن حصلتا علي إجازة لمدة شهر من العمل ، وتذهبان الي هناك .

وفي الصحراء ، ترتديان ملابس الرجال ، وتعيشان مع اثنين من المهندسين في نفس العنابر ، وعليهما أن تتصرفا كالرجال ، حتي لا ينكشف أمر كل منهما ، ويعطي الفيلم المعني الجنسي لهذا التبديل المؤقت ، من خلال اصابة أحد المهندسين بداء ، التوهمات بوذلك حسب نمط الحياة في الصحراء ، فهذا الشاب يتخيل أن هناك جنية ساحرة ، أو حسناء فاتنة تأتيه من بعيد ، مرتدية زي الاغراء ، وغالبا ما يهاجم زميله في نفس الغرفة ، حين يأتيه الحلم أن حسناء نائمة الي جواره . وهذا المرض ، والوهم يعطي الامر المزيد من الحسية ، والمتاعب. فالفتاة التي تنام مع الشاب في نفس الغرفة . ستجد نفسها موضع هجوم من طرف زميلها ، وهذا الشاب نفسه يمكنه أن يلتهب جسديا حين يري البدوية التي تأتي الي المكان من وقت لآخر .

وأسوة بكل الافلام التي تنشأ فيها قصص حب بين الذي يتقلد بجنس آخر ، وبين حبيب في نفس المكان ، تنمو قصص حب بين الفتاتين ، وبين المهندسين ، حيث تتكشف الهام وسلوي بصورتيهما ، وتلتقيان بالشابين في مكان بعيد ، وتدعيان أن لهما شقيقين يعملان بالبترول .

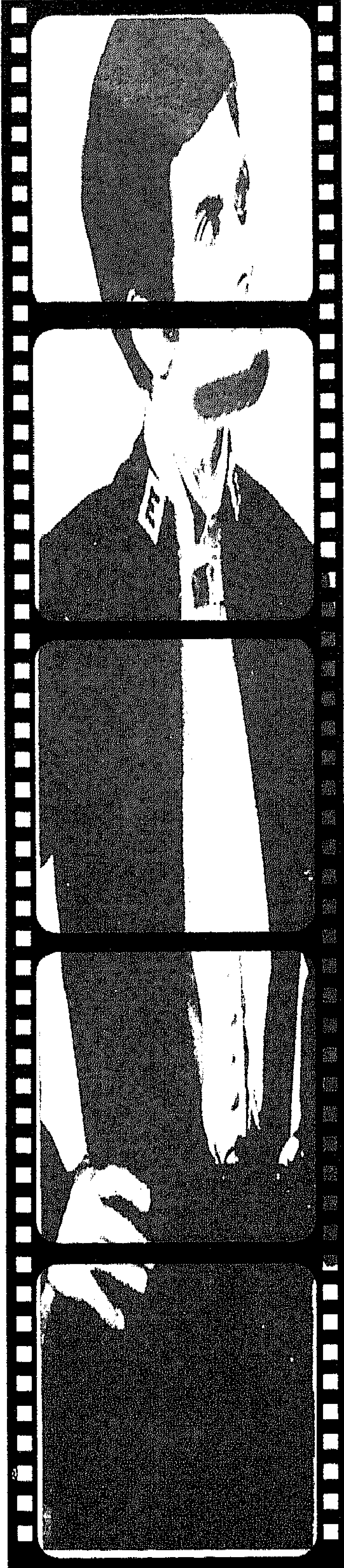
وفي كل هذه الافلام سرعان ما تنكشف الحقيقة على الملأ ، وخلع النساء والرجال ملابس الجنس الآخر ، وبدا كل طرف في منتهي السعادة وهو يعود الي جنسه ، وأن يقترب الحبيب من الجنس الآخر . وقد رأينا كم أن الأمر مرتبط بالحرمان في أغلب الاحيان ، وأن الطريق مفتوح أمام هؤلاء الأشخاص للارتباط عاطفيا ، ، حيث يكون التخفي سببا في الحصول علي حبيب من الطرف الآخر ، وقد رأينا ذلك واضحا في كل النماذج السابقة .

وهناك أفلام أخري عديدة ، تم فيها التخفي داخل الجنس الآخر من أجل عمليات أقرب الي البوليسية ، وهي أيضا تدخل ضمن اطار افلام كوميدية ، مثلما رأينا في « أنت اللي قتلت بابايا » ، و « عودة أخطر رجل في العالم » . أما في فيلم « لهاليبو » لحسين فوزي ، كان علي الهام فتاة الاستعراض أن تتخفي في زي رجل من أجل الحياة مع جدها الذي يكره النساء . وهو فيلم عن المفارقة بين الجنسين ، وليس الغرض من هذا التشابه جنسيا بالمرة ، كما لم نرا ايحاء بالاشارة ، يحرم حول الفتاة سوي اعجاب البعض بها ، باعتبار أن الولد مفضل عند البنت .

وإذا كان حسين فوزي قد قدم هذه الفكرة في بداية الخمسينات ، فان نيازي مصطفي أعادها بشكل آخر في فيلم « بنت اسمها محمود » عم ١٩٧٥ ، حيث نري رجلا لا يوافق علي الحاق ابنته حميدة بالجامعة ، فيقنعه حبيبها الدكتور حسن أن الابنه صارت رجلا بعد اجراء عملية جراحية ، فتغير اسمها الي محمود ، تثير من حولها المزيد من المشاكل الجنسية ، حين تتكاتف حوله البنات ، ويفتن بجماله ، ويحاولن ترويضه لأنفسهن ، وقد بدا مدي المنظور الجنسي هنا في الفيلم الأول ، وحميدة في كل الأحوال امرأة ، وجميلة وتحاول اثبات أن الفتاة يمكنها أن تتحمل المسئولية .

وفي الحديث عن التحول ، فانه يجب الوقوف عند « السادة الرجال » ، فنحن أمام زوج صحفي تضطره وظيفته لقضاء وقته خارج المنزل من أجل تغطية الموضوعات التي يكتبها في بعض الصحف العربية ، وهذه الاحداث تبدو أقل غرابة مما سوف يشهده بيته ، فالزوجة فوزية ، رغم أنها موظفة في بنك فخم ، فانها تعاني من ضغوط الحياة اليومية ، خاصة بعد انجاب ابنها الصغير الذي يحتاج الي رعاية . وسط متاعبها في العمل ، والبيت ، وفي الشارع تبرق في ذهنها فكرة أن تتحول الي رجل ، وفعلا ، تذهب أثناء غياب زوجها الي المستشفي لتجري عملية ناجحة تدخل بها الي عالم الذكور .

والموضوع مصاغ ، رغم أهميته ، في اطار كوميدي . كما أن البعض اعتبر أن رأفت الميهي



قد صاغ فيلمه في اطار فنتازي ساخر ، قد لا يحدث في أغلب الاحيان في الواقع .

والزوج حين يعود الي منزله يفاجئ بأن أمرأته دخلت المستشفي ، وصارت رجلا ، وأن وراء هذه العملية طبيب متحمس ويؤمن أن العلم يمكنه أن يحقق ذلك ، وما أن تعود الزوجة الي المنزل في ثوبها الجديد ، حتي تطلق عالم المرأة تماما الي الابد ، وتنسي أنوثتها ، لكي تنزع رجولتها ، بكل قوة ، فهي تقص شعرها، وترتدي الملابس مثل الرجال ، وتحلق لحيتها ، وتتصرف كالرجال . ويتعامل فوزي ، بعد أن صار هذا اسمه ، مع الآخرين بالرجولة الوافدة عليه ، فيحب النساء ، ويأتي بفتاة عابرة من أجل ممارسة الحب معها في المنزل ، وتحت انظار وبصر الزوج السابق، بل أنه عند لحظة ما من المواجهة بين الطرفين ، يقوم فوزي بمعاركة الزوج علي طريقة معارك الرجل ضد الرجل .

وهناك قصة حب تتولد بين فوزي ، وبين زميلة لها في البنك ، تبدأ في الميل اليها ، ثم تصبح مقربة اليها منها ، وهذا الرجل فوزي ، قد امات ما بداخله من عواطف الأمومة ، فأصبح لا يهمه أي مصير يؤول اليه الابن ، بينما لا تزال عواطف الأبوة نابضة في الأب ، ولذا فانه يقوم بأعمال الرعاية له ، ويأتي بالفتاة التي تحب فوزي كي تساعده . بينما بدا فوزي كمجرد رجل ، يحاول الفيلم أن يؤكد لنا أنه ملئ بالرجولة ، وليس فقط من خلال تصرفاته الخارجية ، وانما أيضا من خلال سلوكه ، ومشاعره الدفينة داخليا .

وقد انتهي الفيلم نهاية بالغة السخرية ، حين أحس الزوج بأنه غير قادر علي إدارة المنزل ، وهو لا يزال محتفظا بحب زوجته القديمة ، بل أن الفتاة التي تحب فوزي لا يمكنها أن تفاضل بين الرجلين ، لذا يذهب الزوج الي نفس الطبيب ، ويطلبه منه أن يحوله الي امرأة ، كي تنقلب الأمور تماما ، فيغدو الرجل انثي وأما ، ويبقي فوزي الذكر الذي يمكنه الزواج باثنتين ، الزوج سابقا ، والحبيبة الزميلة في البنك .

إذن ، فالتحول هنا ضرورة ، في حالته الثانية ، حيث لم يجد الزوج نفسه أمام حل بديل ، وسط أزمة اسكان ، وعواطف ، وأمام طفل ضائع بين أبوين من الرجال ، وبلا أم . وقد انعكس الجنس هنا في أن فوزي قد صار رجلا ، ليس فقط في شكله العام ، ولكن أيضا في سلوكه كرجل ذي جاذبية مع النساء واللائي يحوطنه في أماكن عديدة . .



٦ - الحرمان الحسي

يرتبط الحرمان الجنسي في السينما المصرية ، بالعديد من الظواهر والأسباب ، لا شك أن أهمها التباين الشديد بين حالة الإنسان المحروم جنسيا ، وبين الشخص الحسي الموجود أمام هذا المحروم ، ويلعب دوراً أساسياً في تبيان الحرمان ، وتجسيده ، وجعله كيانا ماثلا أمام الإنسان الذي يعاني منه .

والحرمان الجنسي في السينما المصرية ، بشقيه ، سواء اذا عانت المرأة منه ، أو الرجل ، أساسه هذا التباين ، فالحرمان مرتبط بعدم قدرة الإنسان علي ممارسة غرائزه التي منحها له الله ، وأعطتها له الطبيعة ، وغالبا ما يكون الحرمان مأساة عندما تتاح لهذا الشخص فرص لا يستطيع الاقتراب منها أو لمسها ، كما أنه يظل في حالة جوع عاطفي مهما مرت الأوقات .

والحرمان الجنسي يمكن تقسيمه الي أنواع حسب مانراه في أفلام السينما ، الأول يتمثل في إنسان غير قادر علي التفريغ العاطفي ، وذلك للتباين بينه ، وبين الطرف الآخر ، والثاني يتمثل في العجز الجنسي الذي يجعل الإنسان غير قادر علي ممارسة الجنس ، لعجزه ، وهو أمر رجولي في المقام الأول . ولذا سوف نناقش في هذا الفصل الحرمان بمعناه الأول ، علي أن نعود الي العجز في حديث آخر .

يرتبط الحرمان الذي سوف نفرد له الحديث هنا بوجود الإنسان المحروم في مكان بعينه ، قد يكون في غالب الأحيان صحراء ، أو منطقة نائية معزولة عن العالم . وفي هذه المناطق تكون التقاليد الاجتماعية الصارمة سببا في زيادة جرعة الحرمان، وغالبا ما يكون الإنسان موجودا وحده ، أو مع مجموعة من الرجال ، أو قد تكون مجموعة من النساء معا ، وهو في هذا الحال لا يجد امرأة تقترب منه ، ويمارس معها الجنس ؛ وفي

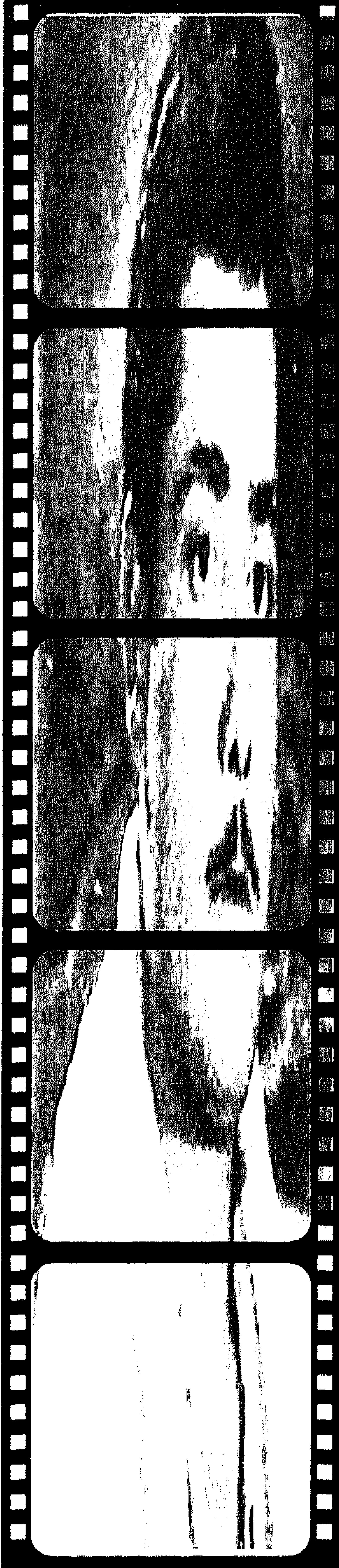
أغلب الأحوال ، فانه قد توجد امرأة شهية ، لكنه لا يمكنه الاقتراب منها .

وعلي سبيل المثال ، فان الكثير من الأفلام الصحراوية ، أو التي تدور أحداثها في مناطق نائية تعكس حالة الحرمان التي يعيش فيها الرجال ، وبين أيدينا أفلام كثيرة ، مثل « أين المفر » لحسين عمارة ١٩٧٧ و « للرجال فقط » لمحمود ذو الفقار ١٩٦٦ ، و « البوسطجي » لحسين كمال ١٩٦٩ ، وفي هذه الأفلام يعيش الرجل بعيدا عن النساء ، ويعاني من قلة وجودهن ، لذا تكثر خيالاته ، ويحاول الخروج عن حدود المألوف والشرع بأي ثمن. كما أن هناك مكانا آخر ، في منطقة الفنارات في فيلم « زوجتي والكلب » .

ومن المهم أن نبدأ بفيلم بدا فيه الحرمان الجنسي في قمته ، والتركيز عليه ، وهو « أين المفر » ، والذي تدور أحداثه في صحراء ذهبت اليها ليلي وزوجها « علي » . والمرأة المتزوجة حديثا ، تجد نفسها بعد أيام من الزواج في الطريق الي الصحراء للعيش مع زوجها مهندس المساحة ، وقبل أن تتزوج ليلي ، بدت لنا فتاة متفتحة ، ترتدي الملابس العصرية ، أما بعد الزواج فهي في كنف رجل متزمت الي حد ما ، يطلب منها أن تستر نفسها في ملابسها ، ويحدثها أن الفاسدين كثيرين حولها . فهو يحس أنه يعيش في مجتمع فاسد تحكمه علاقات عفنة . وتجد ليلي (سهير رمزي) نفسها في الصحراء المجاورة للبحر ، وحيدة ، بلا أصدقاء ، وحتي بدون زوج ، فالزوج دائم التنقيب عن البترول، وعليها مكالمة أمها التي تقيم في المدينة . وأمام كل هذا ، فانها تتحرر كثيرا من ملابسها ، باعتبار أنه لا توجد أعين تراقبها ، حيث أنها لا تعتبر ذلك الخادم الأبله الذي يسكن منزلها، كائنا بلا أحساس ، أو عيون رغم أنه فتي يافع ، تفضحه عيون عباس (محمد صبحي) .

وعباس في هذا الفيلم هو رمز الحرمان الجنسي ، فهو شخص أشعث الشعر غير مهندم الملابس، يبدو غير طبيعي في حركته ، وأسلوبه في الكلام ، وهو أقرب الي الآبله ، والمعتوه . وهو يقيم في هذا المكان الجاف منذ فترة طويلة ، ولكن ما أن تأتي ليلى الي الدار ، حتي ترويه بجسدها المثير، ومايوهاتها الفاتنة ، والشورت الساخن القصير ، وحركاتها التي تلفت اليها الانظار . ويكشف الفيلم أن ليلي بعد أن تزوجت هي امرأة معتدلة ، عكس صديقتها سلوي التي ضبطها زوجها تخونه مع رجل آخر . ولكن هذا لا يعني أنها كانت لا تستر نفسها أمام هذا الغريب ، الذي راح يتلصص عليها دون أن تدري ، بل أنها كانت في نزهة على الشاطئ ، وعودتها منه وهي بالمايوه وذي القطعتين كأنها تشعل فيه جذوة نارية تزداد مدتها كلما بالغت في ارتداء المايوه.

وقد بدت كافة سمات المحروم جنسيا في عباس ، ابتداء من الوحدة والفقر ، والتباين مع امرأة هي بالنسبة له تعيش علي مسافة اجتماعية وثقافية لا يجعلها تفكر حتي أنه قادر أن يتلصص عليها، كما أن هذه المرأة بالغة السخونة وشديدة الجاذبية ، وقد كشف الفيلم أن هناك عطفا من طرف ليلي،



نظر اليه المعتوه علي أنه نوع من الوله ، وقد جسد زملاء عباس له أن هناك حبا ، لذا توج الحرمان والتخيلات بان راح يغتصب المرأة .

وقد حاول عباس الاقتراب من المرأة مرتين ، في الأولى بدت يده طويلة ، حين حاول أن يلمسها ، الا أنها تصده ، وتصفعه، فينهار تماما ، ويعتذر ، في أنتظار أن يجرب مرة أخري، حيث سيجلب معه صديقا ، وفي هذه المرة ، يقوم الاثنان بإغتصاب المرأة ، ويسعي عباس الي الدفاع عنها ببندقية كان يحملها معه .

والحرمان الجنسي في فيلم « البوسطجي » ، يتمثل أيضا في رجل قادم من المدينة ، يصل الي قرية قفر ، مليئة بالتزمت والحرمان من كل ما تحمله المدينة من انفتاح ، وبهجة ، وهذا الأعزب الشاب ، لا يستطيع أن يتواءم مع المجتمع من حوله ، فأغلب الرجال متزوجين ، ولذا فانه يسعي الي اشباع الجنس عن طريقين ، الأول بتصفح المجلات التي جاء بها من المدينة ، وبها صور العاريات ، والنساء الأوروبيات الجميلات . وهو حرمان يقضي بالرجل أن يسعي للتعرف علي أسرار الناس الذين يعيش بينهم فيقرأ ما يكتبونه من رسائل ، أو ما يصلهم من خطابات . وعندما تأتي غازية من خارج البلد ، فانه يأتي بها الي مسكنة ، ويتم ضبطه معها ، فيتم رجمها بالحجارة ، أذن ، فمكتوب علي هذا الرجل أن يظل محروما ، يعاني من كبت طالما بقي في هذا المكان ، يعيش منبوذا ، رغم أنه رسول يحمل اليهم الرسائل الهامة، والروتينية .

ويحمل هذا الرجل أيضا الكثير من سمات المحروم جنسيا ، فهو في ريعان الشباب ، أعزب ، بلا أمرأة ، ولم يترك في المدينة تجربة ما ، وفي القرية يبدو بلا صديق ، إلا من معاونيه ، وهم أشخاص لا يمكن أن يصيروا أصدقاء ولذا فعندما يجب عليه اقامة علاقة جنسية مع غازية ، فان الأمر يتم اجهاضه .

أما الشخصية التي جسدها حسن يوسف في فيلم « للرجال فقط » لمحمود ذو الفقار فانها تعكس حالة ثالثة من الحرمان ، حيث أن الفيلمين السابقين صورا هذا النوع من الرجال ، أقل ثقافة ، وعلما، وأكثر فقرا ، بل أن أحدهم قد اقترن الحرمان لديه بأنه معتوه ، ولا ننسي مشهد عباس في «أين المفر » ، وهو يحاول أن يمشط شعره ، كي يبدو جميلا أمام ليلي ، فاذا به يبدو مسخا انسانيا .

أما المهندس في فيلم « للرجال فقط » فقد أصيب بمرض التهيوءات ، وراح يتصرف بما لا يليق بمهندس ، علما بأن الرغبة الجنسية لا تفرق بين إنسان وآخر مهما كانت درجاته العلمية ، بل أن هذا الحرمان يكشف الفارق الهائل بين البشر . والمهندس هنا لديه مرض يخيل اليه أن هناك فتاة تأتيه من بعيد ، ويمارس معها الجنس أو يتخيلها عارية ، وفي كثير من الاحيان ، فان هذه المرأة ترتدي وجه صابحة البدوية ، خطيبة رجل من البدو يحمل بندقيته بين يديه ليدافع بها عن شرفه المصون .

وقد بدا في هذا الفيلم كم يحول الحرمان الجنسي الشخص المصاب به الي مسخ ، يتحول الي كائن يسخر منه آخرون ، حتي وإن كانوا أقل منه قيمة علمية اجتماعية . وبدت التهيؤات كأنها مكتسبة من الطبيعة المليئة بالسرابات ، وحيث تمتزج الكائنات التخيلية والحقيقية .

وفي فيلم « زوجتي والكلب » لسعيد مرزوق ١٩٧٣ تجسد الحرمان في حالة قصوي لدي الريس مرسي ، الذي يعمل في الفنار ، ومعه طاقم من الرجال العاملين ، بعضهم مستجد ، وبعضهم تجاوز السن ، كل هؤلاء الرجال يعانون من الحرمان في أعلي صوره ، خاصة الريس مرسي ، رغم أنه متزوج حديثا من فتاة جميلة (سعاد حسني) لكن الحرمان الذي يكمن في داخله يتجسد في أنه رجل جرب معاني السعادة الزوجية ، وهو حين يذهب الي الفنار ، يجتر كل ذكرياته التي كانت هناك ، خاصة الحسي منها ، مثل ممارسته للجنس مع امرأة تحت الدش ، والي جوارهما الموقد الساخن ، وقيام المرأة بحمومه ، وصورتها في حفل عرسها ، أي أن تفكير الرجال الذي يجتره دوما هو في المسألة الحسية دون غيرها من المسائل الزوجية الأخري .

ويبدأ الفيلم بعودة الريس مرسي من أول أجازة زواج ، ويجد نفسه في حياة رتيبة ، وعزلة تامة ، وفراغ ممل ، أما الحرمان الذي يعانيه الآخرون ، خاصة الشاب الأصغر سنا ، والوافد الي الفنار ، فهو يتمثل في ذلك الكم الهائل من الصور التي تبدو فيها النساء عاريات ، والتي يعلقها علي جدران غرفته ، والتي يقوم أيضا بوضعها فوق حبل الغسيل ، بما يعني انها قد ابتلت بطريقة ما ، وهو يتصفح هذه الصور بعينيه مما يعكس مدي ما يعانيه من حرمان ، وهذه المشاعر الحسية المتدفقة في جسد الشاب ، هي التي تجعل الريس مرسي يصاب بوسوسة الشك الحاد ، حين يرسل الريس مرسي مساعدة الشاب الي زوجته حاملا رسالة أثناء نزوله الي المدينة في أجازة ، وباعتبار



أن مرسي كان فيما قبل يمارس الحب مع زوجات الآخرين ، فانه تصور أن علاقة سرعان ما ستقوم بين المرأة وبين الشاب ، وهذا الشك المريب هو نتيجة حتمية للحرمان من ناحية ، وللخيانة السابقة من ناحية أخري، الحرمان الذي يعانيه مرسي نفسه أثناء وجوده، بعيدا عن زوجته ، في تلك المنطقة المعزولة ، ثم الحرمان الحاد الذي يعانيه المساعد الشاب ، والذي يتمثل في مجموعة صور العاريات التي يمتلكها ، ويحاول تقليل حدة حرمانه من خلالها .

وصانع الحرمان هنا هو المكان في المقام الأول ، فكما نري فان عدد النساء في هذه البقاع القفر قليل للغاية ، مما يخلق مجالا خصبا من التخيل ، لكن أمامنا حالة أخري في احدي قري الوجه البحري ، في فيلم « الهلفوت» لسمير سيف ١٩٨٥ .. والهلفوت هنا أقرب الي عباس في صفاته ، فهو أشعث الشعر ، يعيش فى مدينة صغيرة ، كما أنه ثقيل اللسان ، غير مهندم الملابس ، ينظر اليه الآخرون باعتباره أبله ، أو إنسان أقل قيمة ، وهو يعيش في غرفة مهشمة الجدران ، ليس بها سوي مكان للنوم ، يعلق علي الجدران صورا للنساء الفاتنات التي تنشرها المجلات التي تعكس مدي حرمانه الجنسي والعاطفي ، وهو يعاني من وحدة ، ليس له صديق، . إذن فهو شخص قد لا تقبل عليه النساء مثلما يحدث مع أي إنسان عادي ، وهذا الرجل فيتيشي النزعة يحكم حرمانه الجنسي ، وهو رجل هادئ ومسالم أيضا بحكم عمله .

وقد أبقي الفيلم علي الحرمان الذي يعاني منه الهلفوت لبعض الوقت، الي أن وافقت وردة علي الزواج منه ، وهي فتاة سبق لها الزواج ، وترتدي الملابس التي تكشف مفاتنها ، تمارس الحب في عربة قطار قديمة مع شاب من القرية ، ثم حين تتزوج من هذا الهلفوت فانها تحول غرفته الصغيرة الي عالم آخر ، ويتم نزع الصور منه ، وتتحول هي إلي كتلة من اللحم الحي الشهي الذي يغني عن كل هؤلاء النسوة المصنوعات من ورق .

والمحروم في الافلام السابقة غالبا ما يكون شخص فقير ،

ويكون الحرمان لديه مركبا ، فهو يفتقد المال والنساء ، والملابس ، والاصدقاء ، كما أنه يمتلك عاهة، حتي وان كانت بسيطة تجعل الآخرين يسخرون منه ، أو تجعله دائما في المصاف الأخير من البشر .

وإذا كنا قد تحدثناعن الحرمان بالنسبة للاحرار ، فان الحرمان الجنسي بالنسبة للمساجين لم يبد بشكل واضح في الافلام المصرية القديمة ، حيث يبدو السجين في الكثير من الافلام ، وقد عاش من أجل الخروج للانتقام ، ويرتدي الملابس النظيفة التي تعكس كم هو في أحسن حال . لعل سعيد مهران في « اللص والكلاب » حين يقوم باحصاء عدد الأيام ، والدقائق الباقية له حتي يطلق سراحه، إنما يتألم ، ويحس بأن كل هذا يحرق دمه لأنه يتوق الي الانتقام ممن خانوه ، وأدعوه السجن .

ولا أذكر أن هناك فيلما قد كشف عن حرمان المساجين ، مثلما حدث لفتاة من أسرة ثرية ، ذات مكانة اجتماعية عالية في فيلم « المزاج » لعلي عبد الخالق . وفي هذا الفيلم ، نري سجن النساء، وقد امتلأ بالموبقات ويتحول الحرمان الجنسي لدي البعض الي ممارسة الشذوذ لتعويض الحاجة التي تحس بها كل امرأة ، ولكن هناك علاقة جنسية مفتوحة بين الفتاة الثرية ، وبين السجان، الذي يبدو شخصا مقززا ، ورغم ذلك فان علي الفتاة أن تشبع أحاسيسها الجنسية بأي ثمن، والسجان يبيع جسده للمحرومات من النساء ، خاصة هذه الطالبة ، وبقدر ماتمانع المرأة في البداية، بقدر ما تتألم وتتمتع فيما بعد ، وتطلب أن يتكرر ذلك . إذن فالحرمان من الحرية ، قد خلق نوعا من الاشباع الجنسي غير السوي ، فالفتاة هنا ليست محرومة جنسيا بالمرة ، باعتبار أن السجان يمنحها كل ما تريد من رغبات ، لكنها محرومة الحرية ، وتضطر الي ذلك ، حتي تدمنه .

وهناك شكل آخر من الحرمان الجنسي ، خاص بالمرأة ، يتعلق بأن تتزوج المرأة من رجل عنين ، ضعيف جنسيا هو في أغلب الاحيان عجوز ، أمام هذه المرأة المحرومة من الجنس ، يوجد رجل بالغ الذكورة ، والقوة فتحاول أن تقدم له جسدها ، بكل شهوانية ، ولا تتورع أن تفعل أي شيء في سبيل ذلك ، تقوم باهانة جسدها أمام الرجل في « بحر الغرام » لحسين فوزي ١٩٥٦ ، أو تحاول أن تغوي أبن زوجها مثلما حدث في فيلم « رنة الخلخال » ، لمحمود ذو الفقار ١٩٥٥ . وهما نموذجان متقاربان من حيث أن المرأة تبدو فاتنة ، تمتلك القوة الحسية ، ويمكنها أن تخلب الرجال ، لكن زوجها العجوز لا يقدر علي مضاجعتها ، فتلجأ الي رجل آخر ، يقاوم رغبتها بكل ما لديه من قوة ، أي أنه يعمق من مشاعر الحرمان لديها ، فيزيد من جذوتها ، ويحولها الي امرأة شريرة ، تقوم بسرقة طفل صغير هو حفيد زوجها ، كما تدعي أنه ابنها من هذا الكهل . وذلك مثلما فعلت لواحظ في « رنة الخلخال » ، ونجحت لبعض الوقت في افساد ما بين الزوجين . لكن أمر المرأة الشريرة المحرومة ما لبث أن ينكشف. وكان مصيرها شديد المأساوية .



والحرمان الجنسي مرتبط في الكثير من الافلام بمسألة التلصص . فالرجل المحروم يحاول أن يتلصص علي أمرأة جميلة، وهذه المرأة هي في غالب الأحيان جارة ، أو قريبة منه في عمل، وقد رأينا «كامل» يتلصص علي جارته في فيلم «السراب» لأنور الشناوي ١٩٧١ ، وهو شاب صغير ، غير قادر علي عمل علاقة سوية مع أي امرأة ، خاصة حبيبته ، المدرسة التي يقابلها في الشارع والمترو ، والحرمان هنا مرتبط باسلوب تربية كامل رؤوية، فهو ينتمي الي أسرة موسرة ، لكن أمة تحاول أن تستحوذ عليه ، وقد قامت بتربيته بعد وفاة أبيه ، فسعت الي استحواذه ، وحرمته من أي أتصال بأي امرأة . لذا تولد لديه عجز نفسي ، وجسدي منعه من القدرة علي الاتصال بالمرأة .

وقد كشف لنا الفيلم أن كامل يضع كل طاقته في ممارسة العادة السرية ، وهو يتلصص ، كنوع من أشباع الحرمان ، وهو يشعر أن هذا أمر طبيعي قياسا الي ظروفه التي يعيشها .

أما التلصص ، فهو يبدو واضحا في شخصية قناوي بائع الصحف في فيلم «باب الحديد» وهو رجل يعيش وحده ، به الكثير من ملامح البله ، والتي تقترب من دائرة الجنون ، كما سيحدث له ذلك فعلا ، وهو يتلصص علي الفتاة الحسناء هنومة ، في كل أوضاعها ، سواء تم ذلك بشكل علني ، ثم وهي ترقص في القطار مع السائحين ، أو حين يراها في العربات ، قد تكشف ساقيها مما يزيده من الرغبة فيها ، وينوي أن يضيع حرمانه،بأن يهاجمها ، باعتبار ان الاغتصاب في كافة أفلام السينما المصرية ، مرتبط دوما بالحرمان ، ولا يمكن للإنسان أن يفعل ذلك دون ان يتمكن الحرمان الجنسي منه بشكل واضح .

وقد تلصص سفروت ، الشخصية التي جسدها عبد السلام محمد علي فتاته في فيلم «قهوة المواردي» لهشام أبو النصر ١٩٨٣ ، فهو يتلصص عليها دوماً ، وهناك فارق اجتماعي بينه ، وبينها، هو خادم في المقهي الذي يملكه الأب المواردي ، ومع ذلك

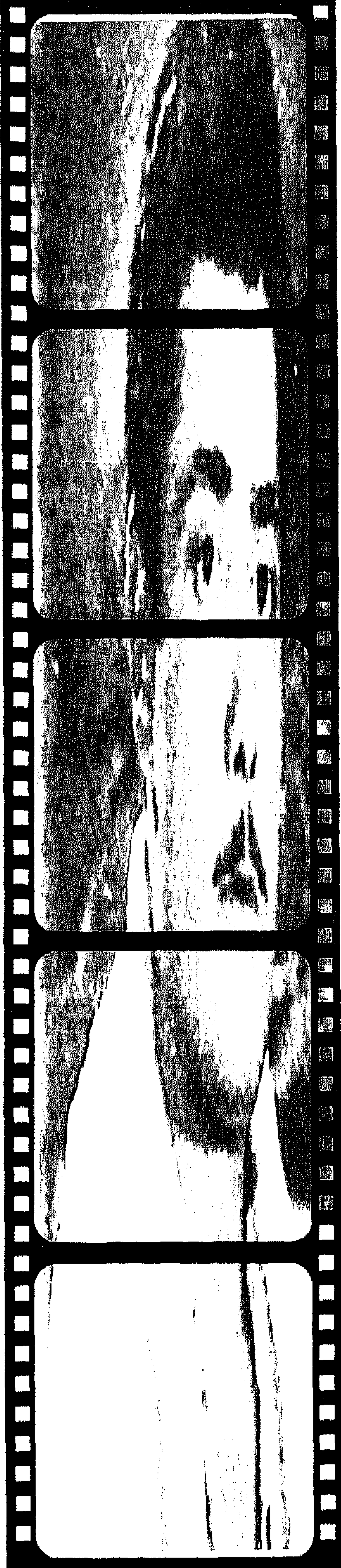
فانه يتجرأ أن يقترب منها ، ويمتص من أصبع قدميها بلذة واضحة ، قبل أن تصفعه وتدفعه بعيدا عنها ، مثلما فعلت ليلي مع عباس في « أين المفر » . وقد فعل سفروت ذلك بعد أن تلصص علي الفتاة ، ورآها نائمة بقميص نوم مثير ، كأنها ، حسب تصوره لنفسه ، تدعوه أن يفعل ذلك .

وقد تلصصت امرأة محرومة علي رجل في أكثر من فيلم ، والرجل لابد أن يكون قوي الذكورة ، وشديد الخشونة ، ولدينا أمثلة قدمتها هدي سلطان في فيلمين عامي ١٩٥٨ ، و ١٩٥٩ ، وهما « امرأة في الطريق » لعز الدين ذو الفقار ، ثم « نساء محرمات » لمحمود ذو الفقار ، وفي الفيلم الأول ، حاول صابر شقيق زوج المرأة أن يقاومها دائما ، ولم يسقط معها في أحابيل رغبتها رغم كافة محاولاتها ، والمرأة هي نفسها في الفيلمين، تبدو شديدة الاثارة ، سواء من خلال ملابسها ، وأقمصة النوم ذوات الحمالات ، والتي تبدو مثيرة ، وتتلصص الغازية في الفيلم الأول علي صابر ، بأن تعمل فتحة في أرضية غرفتها ، تطل بها مباشرة علي الشاب، الذي يبدو جسده عاريا من منتصفه الأعلي ، وشعر الصدر الكثيف ، وهي في أحد مشاهد الفيلم ، تغني من أجل صابر ، وتتلصص عليه .

والمرأة هنا ليست محرومة ، بقدر ما هي شبقة ، فهي متزوجة من شاب فتي ، ولكنها تتطلع الي أخيه الأكثر رجولة ، واحساسا بأهمية المسئولية من الزوج . أما في فيلم « نساء محرمات » فان المرأة هنا محرومة جنسيا ، فهي متزوجة من رجل يكبرها سنا ، لا يؤدي واجبه الشرعي ، بأيه صورة ، ومن جانب آخر ، فانه يحرم علي المرأة الخروج من الدار ، ولكن هذا لا يمنعها من أن تتمرد عليه ، وأن تفعل ذلك دون أن يدرى، وهي تتلصص علي ربيب زوجها الشاب الذي يعيش وحيدا . فتراه فتيا بنفس الصورة التي كان عليها صابر ، وفيما بعد تتمكن من الاتصال به وأغوائه ، كي يصبح عشيقها ، وتذهب اليه في غرفته دون أن يعرف أنها زوجة الرجل الذي يعامله كأب ، ويعمل العاشق لديه ، ويعيش قريبا منه .

وفي كلا الفيلمين اللذين نتحدث عنهما كنموذج لقيام المرأة بالتلصص علي الرجال ، كانت المرأة تعيش في بيئة شعبية ، أو في مجتمع فقير ، كأنما حرمان المرأة ، حتي وان كانت متزوجة ، لابد أن ينمو بأحسن صورة في هذه البيئات ، وقد حدث ذلك أيضا في أفلام أخري مثل « رنة الخلخال » و « أيام الرعب » ...

وهذه المرأة التي تعيش في مثل هذا البيت ، ناضجة ، تعي تماما أنها مسئولة عما تفعل ،وفي نفس الوقت فانها في « نساء محرمات » أم لابنة شابة ، سوف تلفت نظر الابن ، العاشق ، وسوف يتقدم لخطبتها ، والمرأة المتلصصة المحرومة تبدو في قمة أنوثتها ، لكنها غير راضية عن وضعها ، وتبدو كأنها لا تشبع من التجربة ، كما أن مصيرها سيكون الموت المأساوي بيد العشيق ، ففي فيلم



«امرأة في الطريق» قام صابر بخنق الغازية ، بعد أن أطلقت النيران علي أخيه ، رغم أن هذا الأخ كان ينوي أن يقتله متهما بالخيانة إياه ، وقد حاولت المرأة وهي تلفظ أنفاسها أن تعبر عن حبها للرجل ، ولكنها ماتت بيده ، مثلما حدث ايضا في نهاية فيلم « نساء محرمات » ، حيث قام كل من الرجل والمرأة بخنق الآخر، أو طعنه بالسكين ، وذلك تحت سمع وبصر الزوج المخان ، أي أن هذا الزوج كان موجودا حين خلت النهاية المأساوية علي الجميع ، حيث أصاب الرجل شلل مفاجئ ، وقتل العاشقان كل منهما الآخر.

وفي السينما المصرية ، هناك دائما تأكيد علي أن الأرملة الشابة ، أو المطلقة الشابة ، هي في حالة حرمان ، ولذا فهي في حاجة الي رجل آخر ، يروي جسدها ورغباته بشكل عابر ، وهناك أفلام حاولت مناصرة المطلقة ، وأثبتت أن الكثير من هؤلاء النسوة، يبدون ملتزمات رغم حالة الحرمان التي تشعر بها كل منهن ، باعتبار أن المطلقة قد جربت لذة اللمس ، وأنها الآن محرومة ، كما أنها فقدت العذرية التي تعد حائلا بين ممارسة الجنس مع أي رجل .

وفي فيلمي « المطلقات » لاسماعيل القاضي ١٩٧٣ ، و «الاحضان الدافئة » لنجدي حافظ ١٩٧٤ . بدا النص السينمائي ، كأنه يدافع عن المرأة المطلقة ، فاذا كانت مديحة قد وافقت أن تذهب مع زميل لها الي شقته، كي تزور أمه المريضة ، فانها تفاجئ بأنه قد أعد لها سهرة حمراء ، لكنها ترفض أن تقدم نفسها له ، بل أنها تصفعه لما ارتكب من كذب ، وتخرج من شقته ؛ وفي الفيلم نساء أخريات يأتين الي نفس الشقة ، دون أن يكشف لنا الفيلم عما اذا كن فتيات ، أو مطلقات أو حتي متزوجات ، لكن من المهم أن نؤكد ان المحرومين جنسيا في السينما المصرية لم يكونوا جميعا من الذين ينفسون عن رغباتهم سواء كانوا رجالا أو نساء ، فهناك أرملة في « إمبراطورية ميم » لم يكشف لنا الفيلم عن حرمانها بشكل مباشر ، لكنها قررت أن تهب كل حياتها من أجل الأبناء والخدمة العامة ، رغم أن هناك رجلا ظهر في طريقها ، يمكنه أن يصبح زوجا مناسبا وقد نما بينهما حب قائم علي المنطق ، والعاطفة الصادقة .

٧ - العجز الجنسي



حسب منطوق السينما المصرية ، إذا أردت أن تبحث عن قصة عجز جنسي ، وبما يرتبط به من متاعب ، ومشاكل خاصة، وعامة ، من خيانة ، وجرائم حسية ، فعليك أن تبحث عن رجل عجوز ، تنبهر عيناه بما يشاهده من جمال امرأة ، ويحاول ممارسة الحب بهاتين العينين ، ثم يسعي إلي الزواج من فتاة صغيرة السن، مليئة بالحس والأنوثة ، فلا يستطيع أن يجابهها . ولا أن يمنحها حقها الشرعي في هذا الأمر المهم ، مما يفتح الباب أمام مصراعيه من أجل أن تكون هناك قصة ضد كل قوانين الدنيا .

وقد صار هذا الموضوع مؤرقا للسينمائيين المصريين ، فكان ذريعة لان تكون هناك قصص خيانة ، وانفصال ، وجرائم بلا حدود ، ومن هذه القصص ، فان الفتاة تجد نفسها مدفوعة إلي الزواج من رجل غني ، وباعتبار أن أكثر أغنياء هذه السينما من العواجيز ، فان الفتاة ، تقبل مدفوعة من أهلها . أو مدفوعة من قبل نفسها من خلال طمع عميق في ثروه هذا الرجل ، أو العيش في كنف مكانته الاجتماعية .

ولعل مسألة الزواج برجل أكبر سنا هي من أقدم القصص في تاريخ هذه السينما ، وغالبا ما يكون هناك ضعف جنسي يجمع هؤلاء الرجال ، كأنما السماء تعاقب أصحابه ، خاصة الرجل ، لاقدامه علي هذه الخطوة غير المتكافئة . ونحن لن نتوقف عند أسباب هذا الزواج العديدة ، منها أن المرأة في أحيان كثيرة قد تكون أرملة أو مطلقة ، رغم صغر سنها ، مما يدفعها إلي الموافقة علي أن تتزوج بمن هو أكبر منها ، ولكننا سنتوقف عند العجز الجنسي عند الرجل ، الذي يبدو بعد الزواج مباشرة ، أو بعد بعض الوقت ، ولاشك أن المال قد يؤجل الانفصال ، لكنه لن

يؤجل الخيانة . ومن بين أفلام الاربعينات علي سبيل المثال فيلم « البيت الكبير » لأحمد كامل مرسي عام ١٩٤٩ . حيث هناك رجل ذو مكانة اجتماعية ، يتعرف علي راقصة لعوب ، تستحوذ عليه ، وتسعي إلي أن تتزوج منه ، فيهجر أبناءه ، وأسرته ، ويقترن بها ، ويعيش شبابا مؤقتا ، حتي تخور قواه الجنسية ، فتتركه إلي رجل آخر . وهذه المرأة لا تلبث أن تبحث عن رجل آخر ، قوي ، سواء من حيث المال أو القوة الجنسية ، وقد تركت المرأة الرجل هنا ليس لانها استنفدت كل أمواله ، بل لانها أمتصت رجولته الظامئة وأكتشفت أنه غير صالح للفراش ، وذلك رغم أنه لا يزال يمتلك المال ، والمنصب .

وقد تم الانفصال هنا بأقل قدر من المأساوية ، فقد تمكن الرجل ، وهو جراح كبير ، وله أبناء يعملون في مجال الطب ، من العودة مرة ثانية إلي داره ، وبيته الكبير ، بعد هذه النزوة العابرة ، لكن الزوج العنين العجوز ، صار قعيدا فوق مقعده المتحرك في فيلم « الاسطي حسن » لصلاح أبو سيف ١٩٥٢ ، يتطلع إلي زوجته المليئة بالشباب ، والشهوة وهي تأتي إلي دارها الكبير في الزمالك بالرجال المليئين بالفحولة ، الواحد تلو الأخر من أجل أشباع نزواتها الحسية ، فتمتص رحيق كل منهم، وتنبذه إلي رجل آخر ، كي تستمر السلسلة في الاتصال . وحسب حوادث الفيلم ، فأن هذا الزوج تحمل كل هذا الحرمان ، والمواقف المهينة ، وهو يشاهد أمرأته تفعل ذلك ، ونحن لم نعرف ، كمشاهدين ، هذا السر ألا في المحكمة ، بعد أن يعترف الزوج بما ارتكبه ، ويسرد الزوج الكثير عن اصابته وضعفه الجنسي ، وعن تيقظ نخوة الرجولة فجأة ، والتي تمثلت في قيامه باطلاق النار علي أمرأته ، أثناء صراع دموي بين اثنين من عشاقها .

إذن ، فالرجل لديه فحولة في جنسية ما ، تدفعه إلي الزواج مرة أخري ، من أمرأة ذات قوة حسية ، ولكنه مالبث أن أصيب بضعف واضح ، من شدة اتصاله بالمرأة ، فلم يعد قادرا علي التواصل ، وقام هنا بمحاولة تجديد الشباب ، ليس فقط من خلال تناول عقاقير ، ووصفات بلدية ، ولكن أيضا من خلال صبغ شعره ، وشاربه ليبدو أصغر سنا :

وفي كلا الفيلمين ، انتهت الأحداث بخيانة ، ودماء ، وقتل . اذن فهذا النوع من الضعف الجنسي يؤدي حتما إلي الخيانة ، والجرائم الجنسية . وفي هذه الفترة جسد حسين رياض ، وعبد الوارث عسر قصص الكثير من الافلام التي اعتمدت علي زواج عجوز من فتاة صغيرة ، أو أمرأة شبقة أصغر سنا ، مما يؤدي إلي الخيانة ، فالي جانب الافلام السابقة ، فأن في فيلم « غلطة حبيبي» للسيد بدير ١٩٥٨ ، تكررت حكاية العجوز الذي تخونه امرأته الشابة ، الشبقة مع أبن أخيه ، أو مع ربيبه ، فهذا الرجل ـ الحاج عبدالله ـ يتكفل بأبن أخيه صلاح الذي يصبح مهندسا ويعمل بمصنعه، وهناك اختلاف واضح بين تفاصيل قصة فيلم السيد بدير ، وفيلم محمود ذو الفقار « نساء محرمات» . فقد تعرفت زوجة العجوز علي ربيب زوجها بعد الزواج في الفيلم الأخير ، أما في



«غلطة حبيبي» ، فأنها كانت عشيقة لصلاح قبل أن تتعرف علي العم ، وقد لاحقت عزيزة الدلالة صباح إلي عدة أماكن ، بغد أن قرر هجرانها من أجل ابنة عمه سعاد ، وفي منزل صباح تتعرف عزيزة علي العم، وتغويه للزواج منها ، وبالفعل فانه يتم الزواج . وبعد الزواج تكتشف أن الرجل ضعيف جنسيا ، أو فلنقل أنه أضعف من صلاح، لذا فأنها ترمي بشباكها حول ربيب زوجها ، لكنه يقاوم هنا بكل ما لديه من قوة ، وهي تسعي إلي الايقاع بين الرجل من أجل تحقيق مآربها . وإذا كانت المرأة في فيلم «نساء محرمات» تسعي فقط لاشباع جسدها ، وحرمانها من خلال علاقتها بربيب الزوج ، فأن عزيزة في «غلطة حبيبي» ، تسعي إلي الاستيلاء علي الأموال ، بعد أن فشلت في استرجاع جسد صلاح إلي فراشها.

أما عبد الوارث عسر الذي قام بدور الزوج العجوز في «رنة الخلخال» ، فأنه في فيلم «شباب أمرأة» لصلاح أبو سيف عام ١٩٥٦ قد جسد شخصية العجوز الذي تم استنزاف قواه من خلال علاقته بشفاعات . تلك المرأة التي تقوم باستجلاب الرجال إلي فراشها ، بشكل شرعي ، بالزواج ، وقد بدا كل منهم في قوته ، وحيويته ، حتي اذا استهلكته ، قامت بإبعاده عنها ، كي تبحث عن غيره ، وهناك مشهد يشرح فيه العجوز للشاب إمام ماذا كان عليه ، وإلي أي مصير صار ، كأنه يحذره من نهايته ، فقد صار العجوز كاتب السرجة ، يشتهي المرأة من وقت لآخر بعينه ، ويحادثها كأنه يذكرها بما كان بينهما ، وكأنه يود إرجاع الماضي، لكن الواضح أن المرأة هي التي تعرف الفارق ، أو ما آل إليه مصيره وأنه لا يمكن أن يصعد مرة أخري إلي فراشها القديم، باعتبار أن شابا قد جاء إلي نفس المكان .

وقد صورت لنا هذه الافلام ، أنه في مقابل شيخ ضعيف ، فأنه سرعان ما يظهر شاب قوي ، فحل ، علي المرأة أن تدفعه إلي الدخول في حياتها شاء أم أبي ، وفي «شباب امرأة» ، كان مصير المرأة علي يد العجوز ، الذي دفع الرحي كي تدوسها ،

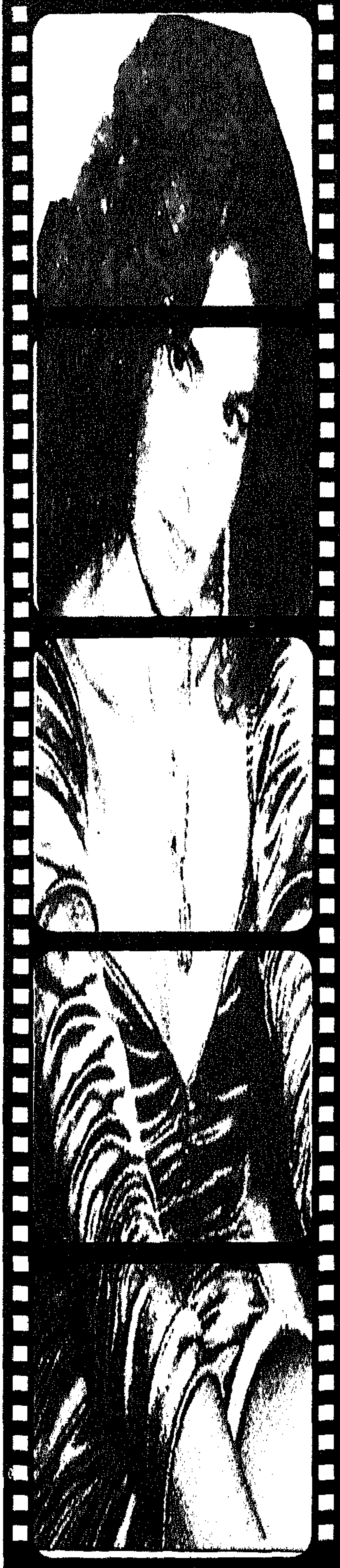
وهو يضرب الثور الذي يسحب الرحي ، كأنه ينتقم لرجولته التي ضاعت بين ذراعي هذه المرأة ، وبدا ذلك واضحا في الطريقة التي بحث بها العجوز ذلك الحيوان ، وهو يشد الرحي ، أو في تعبيرات وجهه التي تعبر انتصار داخلي يحثه علي الانتقام بأي شكل .

وفي الستينات ، تكررت نفس القصص ، ونفس الموضوعات ، حتي من خلال أفلام مهمة ، مثل « الطريق » لحسام الدين مصطفي ١٩٦٤ . فهناك رجل عجوز ، يمتلك فندقاً قديماً ، في شارع كلوت بك بالقاهرة ، وهذا الرجل متزوج من أمرأة بالغة الفتنة والحسية ، هي كريمة ، تبدو شرهة جنسيا ، مع رجل لا يعطيها ماتستحق ، وفي حياة كريمة أكثر من رجل ، بعضهم من زبائن الفندق، مثل صابر ، وبعضهم من خارج دائرة الزبائن . وتبدو هذه المرأة في فتنة دائمة ، ترتدي الملابس التي تكشف عن ساعديها ، وتطلق شعرها ، وتلدغ اللبان ، وتصطاد الرجال بعينيها ، وقد عشقت هذه المرأة الشاب الفحل صابر الرحيمي ، فصارت له أمرأة وجسد شهي ، تأتي إلي فراشه ليلا ، وتعيش معه أحلي لحظاتها ، ثم هي تدفعه بعد ذلك إلي أن يرتكب جريمة ، يقتل فيها زوجها العجوز ، الذي يشكل عقبة أمامها في الحصول عليها ، وأيضا من أجل أن ترث الفندق .

وقد أنتهت أحداث هذا الفيلم أيضا بمأساة ، سببها في المقام الأول زواج رجل عجوز عنين ، من امرأة قوية الحس .

وفي الستينات أيضا لدينا فيلم « الزوجة الثانية » لصلاح أبو سيف ، حيث يسعي العمدة إلي الزواج من فتاة صغيرة ، وهو أيضا رجل غير قادر علي الانجاب ، ولكننا نكتشف أيضا ليلة زفافه إلي الفلاحة الشابة ، أنه غير قادر علي القيام بواجباته كرجل ، ، مما يمكن المرأة أن تضاجع زوجها الأول في تلك الليلة ، ويكشف لنا الفيلم أن العمدة العجوز غير قادر علي ممارسة رجولته طوال أشهر، حين يكتشف أن المرأة قد حملت وهو الذي لم يتمكن من أن يطأها ، وتصدمه هذه التجربة وتصيبه بشلل يودي به في النهاية .

وفي السبعينات نحن أمام فيلم آخر ، هو « أمرأة للحب » لأحمد ضياء الدين ١٩٧٤ ، فالرجل العجوز هنا هو محمود ، (عماد حمدي) ، وهو يتزوج بفتاة صغيرة ، قام بتربيتها حتي صارت شابة يافعة ، لكنه أصيب بعجز جنسي ، ويصور لنا الفيلم أن العجز ليس سببه الشيخوخة ، بل أن حادث سيارة ، قد أسفر عن هذا العجز ، ولم يكن محمود في هذا الفيلم بالرجل الأناني ، فقد قام بتطليق المرأة الشابة ، كي تتزوج من غيره . وبرغم أنه.يأتي برجل إلي المرأة ، ويجعلها تتزوج منه، ويعيش الثلاثة تحت سقف واحد ، فانه عندما تدب الخلافات بين الزوجين الشابين ، بسبب غيرة الزوج أحمد من مكانة محمود في حياة سعاد ، فان الرجل العجوز يقرر الانسحاب من حياتهما، كي تستقر الأمور .



وفي الثمانينات ، برزت أفلام عديدة حول الضعف الجنسي، خاصة لدي كبار السن ، مثل « الأقوياء » لأشرف فهمي ١٩٨٢ ، و « الأنثي » لحسين الوكيل عام ١٩٨٦ ، و « الحلال والحرام » لسمير سيف ١٩٨٧ ، أما عن نماذج سينما التسعينات ، فهناك فيلم «الصاغة » لأحمد السبعاوي ١٩٩٥ ، حيث قام رجل عجوز من تجار الذهب بالاقتران من أمرأة فاتنة ، مليئة الصبا ، والشهوة ، لكنه لم يستطع أن يوافيها حقها الجنسي ، فكان يصاب باللهاث كلما اقترب منها ، ولجأ إلي الوصفات البلدية من أجل تقوية عطائه، لكنه كان يفشل ، وقد ساعد ذلك في قيام المرأة بالاستيلاء علي تجارته ، وادارتها بنفسها ، خاصة ابان غياب ابنه في الخارج ، وكم بدا الرجل ضعيفا ، وهو يطالبها بالفراش ، خاصة حين تبدي له ما يثير الفتنة ، لكنه لا يلبث أن يثبت أنه لم يكن علي حق في طلبه هذا ، فسرعان ما يعلن عن فشله .

وليست لدينا خيانة بالمعني المألوف في هذا الفيلم ، ولكن المرأة تحب شابا صغيرا ، تعده دائماً بأن يتزوجا بعد أن تجمع المزيد من أموال الاثرياء الذين تتزوجهم .

وقد كشف هذا الفيلم أن العواجيز جميعا ليسوا في حالة ضعف جنسي ، فالشخصية التي جسدها كمال الشناوي ، تبدو في نفس السن ، ولكنه رجل شبق ، مليء بالحس ، ينتقل من أمرأةإلي أخري ، بل أنه يراود النساء في محله ، ومنزله ، وقد عاش هنيئا في فراش الفاتنة (فيفي عبده) فأمتعها مثلما أعطته من شبابها .

إذن ، فليست لدينا قوانين ، أو حدود يمكن الوقوف عندها فيما يتعلق بالعنة عند الرجال ، فكما رأينا ، فان محمود في فيلم «مرأة للحب » قد أصيب بهذا الحال ، عقب اصابته في حادث . وهو نفس الأمر الذي أصاب مجدي ـ أحمد مظهر . في فيلم «الزوجة العذراء » للسيد بدير عام ١٩٥٨ ، فقد سقط الشاب من فوق جواده ، وهو يتدرب في الفروسية ، فكانت هذه السقطة سببا في أن يفقد رجولته ، أي أن مجدي كان قبل هذه السقطة رجلا ، كامل الرجولة ، يتمتع بأخلاق الفارس ، رغم أن الفيلم قد أكد أنه

لم يمارس الحب مع أي أمرأة حسب الأحداث ، ولذا فان مجدي يحجم عن الزواج ، ولا يفكر فيه ، حتي يلتقي بأرملة وأبنتها في فندق « البوريفاج » بالإسكندرية ، وترمى الأرملة بالشباك حوله، كي يتزوج من أبنتها . ورغم أن الدكتور فؤاد ، صديق مجدي ، يعترف للارملة بأن هذا الشاب عنين ، وسيكون غير قادر علي ممارسة الحق الشرعي مع أبنتها ، فان الأم توافق ، طمعا في أن ترث الابنة المال ، وكي تجتاز الاثنتان الأزمة المالية التي تعيشانها ، وتوافق الفتاة علي الزواج ، ويظهر في حياتها رجل آخر ، هو الدكتور فؤاد الذي تمانع نفسها من أن تحبه ، لكن وجود فؤاد إلي جوار مجدي الزوج يثير الغيرة في قلب مجدي فيحول حياة المرأة إلي جهنم من الوساوس ، والشكوك المدمرة . ويكشف الفيلم عن شد الوساوس التي تستبد بأي رجل عنين حيث يتخيل أن كل من حوله، خاصة صديقه الحميم ، قد أرتبط بزوجته أو خانه معها .

والزوج في هذا الفيلم ، شاب ، في مقتبل العمر ، وثري ، ويمكنه أن يعيش حياته ، لكن الاصابة التي مسته قد جعلته يدفع رجولته ، مما منعه من ممارسة حقه الإنساني كرجل ، وهناك أفلام كثيرة ، أصيب فيها الرجل باصابات ، خاصة بسبب المدافع الحربية ، فصار عنينا ، في الافلام الوطنية مثل « حتي آخر العمر » وقفت المرأة إلي جوار زوجها ، وتمكن الرجل من العلاج ، وهناك أيضا رجال فقدوا قدراتهم الجنسية وهم في سن العطاء ومنهم الزوج الذي أصيب بالبهارسيا في فيلم « الحرام » لبركات عام ١٩٦٤ ، فأقعده المرض عن ممارسة حقه الشرعي مع الزوجة من ناحية ، وأقعده ، أيضا عن العمل ، فترك امرأته تذهب مع عمال التراحيل ويقوم أحد ملاك الأراضي باغتصابها . فتحمل منه ، وتدون المأساة .

وقد كشفت لنا كل هذه القصص أن العنة عند الرجال ، تؤدي إلي الكوارث ، والمصائب ، وأنه قليلا ما تصبر المرأة علي الرجل ، وأن تبقي معه حتي آخر العمر ، وغالبا ، ما تحب السينما أن تجعل من رجالها أسوياء ، فالسينما تسعي إلي علاج المواقف ، والرجال ، وفي أغلب الأحيان ، فان الرجل العنين يبدو ضعيفا ، وضحية ، ولا يصبح شريرا ، مثل الكثير من رجال السينما ، فهو أما أداة لخيانة ، تخونه زوجته الفتية ، وتسلب منه أمواله ، وتخونه مع أقرب الناس إليه ، أو قد تتعرض حياته الاجتماعية لمأساة ، فيسمع بنفسه أمرأته ، وهي تعترف لعشيقها أن أبنها ليس من صلب العنين العجوز ، ولكنه من صلب الشاب الخائن ، مثلما حدث في نهاية فيلم « نساء محرمات » ، حيث أصيب الزوج بشكل مؤقت ، وهو يسمع هذا التصريح المليء بالقسوة ، كما يري بعينيه الخائنين يقتل كل منهما الآخر ، وقد حدث أيضا في نهاية فيلم « غلطة حبيبي » ، وقد دفع الزوج العنين حياته في فيلم « الزوجة العذراء » حين دبرت الحماة جريمة قتل متقنة بأن أضافت جرعة زائدة للزوج ، فقتلته بها .

إذن ، فنحن أمام نموذج انساني مهزوم ، علي المستوي الجسدي ، والاجتماعي ، والحياتي ،



وخاصة بالنسبة للشيوخ الذين يوشكون علي توديع الحياة ، فيعودون اليها وإلي بهجتها من خلال الاقتران بأمرأة شابة ثم تأتي المآسي تباعا ، كأنها عقاب لما جرؤ هذا الرجل أن يقترفه .

وحسب السينما المصرية ، فأنه ليس كل العواجيز مصابون بضعف جنسي ، ومثلما رأينا تاجر الذهب في « الصاغة » ، فان الرجل يبدو قويا ، حتي لو تزوج من فتاة صغيرة ، مثلما حدث في « أين عمري » لأحمد ضياء الدين ، و « بقايا عذراء» ، و « البيه البواب » ، وهو يشتهي المرأة الصغيرة في « أغراء » ويعيش معها سعيدا في « لست شيطانا ولاملاكا » . كما أن الوزير العجوز، يظل زير نساء في فيلم « شقيقة القبطية » فبعد أن يتخلص من الراقصة يأتي بأمرأة جديدة ، هي خادمتها سابقا ، كي تصعد إلي فراشه .

في عام ١٩٩٦ شهدت السينما المصرية عرض مجموعة من الافلام تسمي « سينما الاستاكوزا » تناقش مسألة العجز الجنسي، وأهمية تناول الاستاكوزا المليئة بالفسفور من أجل علاج هذا العجز الجنسي .

ويهمنا أن نتحدث هنا عن فيلم « استاكوزا » لايناس الدغيدي، والمكتوب في افيشاته أنه مقتبس عن مسرحية لويليام شكسبير ، والحقيقة أنها اشارة غريبة تثير التساؤل : هل هناك علاقة ما بين هذا الفيلم وبين المسرحية البريطانية ـ « ترويض النمرة » ـ لمجرد أن هناك امرأة سليطة اللسان ، تضرب الرجال بالكاراتيه ، وفي مناطق حساسة من أجسامهم فتعجزهم جنسيا ، ثم هي في نهاية الأمر ترتمي في أحضان ذلك الرجل الذي كم قسمت عليه ، وضربته ، وسبته بجميع أنواع السباب وكأنه تم ترويضها .

هذه المسألة تعيد فتح باب نقاش موضوع الاقتباس في السينما المصرية ، أو تلك الافلام المأخوذة بشبهات الاقتباس ، أو فلنسمها تمصير دون أن يذكروا المصدر الأجنبي الذي تم الرجوع

إليه . وكاتب سيناريو فيلم «استاكوزا» عبد الحي أديب كم أدعي أن المسألة توارد خواطر ، وتشابه أفكار ، وأنه لم يقتبس الا النصوص التي أشار اليها ، ولما كانت الاتهامات قد زادت في هذه المسألة في السنوات الأخيرة ، فان البعض من الكتاب قد بدأوا يذكرون مصادرهم بشكل صريح .

وإذا كان عبد الحي أديب نفسه قد أنكر صلة بعض أفلامه بالنصوص التي اقتبس عنها ، فانه قد فاجأنا بأن فيلمه الأخير مأخوذ عن شكسبير . ورحنا نبحث عن العلاقة بين النص البريطاني وبين الفيلم العربي ، بل وبين هذا الفيلم وكافة الاعمال الاخري المقتبسة عن شكسبير . فلم نجد سوي شبهة اقتباس . وأن العلاقة تكاد تكون واهية بين «استاكوزا» و« ترويض النمرة» . وأن الأمر لا يتعدي أن يكون مسألة العجز الجنسي . والرجل الذي فقد قدرته الجنسية فجأة بضربة من هذه الحسناء . ثم نتابع مسألة علاجه ، وكافة ما ارتبط بهذا الأمر حتي عاد ثانية إلي كامل قوته .وأن مسألة ترويض النمرة ثانوية للغاية تكاد تكون الخط الواهي الضعيف في كل الفيلم .

ومن المهم أن نعقد مقارنة بين النصوص المأخوذة عن شكسبير ونحن نتحدث عن الجنس فيه، فكل الأفلام الأخرى بعيدة تماماً عن قوة الجنس الذى رأيناه فى «إستاكوزا» . فحسب المسرحية فان، «بابتستا» أحد أثرياء مدينة بدوا الايطالية ، رجل بسيط يحبه أهل بلدته ، ويطلبون وده ، ولا يعكر صفوه سوي سلوك ابنته الكبري كاترينا ، فبالرغم من جمالها الذي يشهد به الجميع ، فان رجلا واحدا لم يقبل علي الزواج منها لسلاطة لسانها الدائمة ، وبابتستا هذا يرفض دائما تزويج ابنته الصغري الحسناء «بيانكا» الا بعد أن تتزوج كاترينا رغم كثرة المتقدمين لزواج الأولي .

ويسمع « بترشيو» بحكاية كاترينا فيجيء إلي البلدة للزواج منها ، ويسمع أحد أصدقائه بهذا الخبر فيستضيفه ويشجعه لانه بدوره يطمع في الزواج من بيانكا ، وعندما يطلب بتروشيو من بابتستا الاقتران بابنته الكبري ، يفرح الرجل معلنا أنه سيعطيه مكافأة كبيرة علي هذا الأمر في صورة دوطة ، ومن هنا تبدأ الرحلة اللذيذة في تحويل هذه الفتاة المشاكسة سليطة اللسان إلي أمرأة وديعة ورقيقة . تقول الزوجة لزوجها أنها تري الشمس تشرق من وسط الليل إذا رأي هو ذلك . فمنذ الوهة الأولي يعاملها بخشونة شديدة تصحبها رقة، فيمزج خشونته بضحكات رنانة وعبارات اعجاب ، وفي ليلة الزفاف يحضر متأخرا ، وهو يرتدي ملابس لا تليق بمراسم الزواج ، ثم يصحب امرأته أثناء الحفل الكبير ويسافر مع وصيفة علي ثلاثة خيول ضامرة وتحت الامطار المنهمرة . وعندا يصلون إلي فيرونا حيث مقاطعة الزوج ، يحرمها الطعام والنوم اللذيذ ، بحجة أنه يريد لها شيئا أفضل ، ويعلمها أن هناك شيئا اسمه الخوف ، وأن الرجل أقوي من المرأة ، وأن عليها اطاعة زوجها . ثم تتحول أشرس فتاة في بدوا إلي أكثرهن طيعة وحكمة .

كان فيلم زيفيريللي هو الأقرب في الروح والنص لمسرحية شكسبير ، قياسا إلي ما نراه الآن



علي الشاشة ، مما يؤكد أن كاتب السيناريو المصري لم يقرأ نص شكسبير، وهو يرجع إلي كتابة الفيلم ، وأنه أخذ فقط الحدوتة العامة ، حول تحويل أمرأة شرسة إلي عاشقة تحب زوجها .

كان أقرب فيلم مصري إلي نص شكسبير هو «آه من حواء» ، وذلك بعد تمصير الأحداث ، فالفيلم الشرسة علي الطريق قبل دخول القرية ، ثم هناك الأخت الصغري التي يمنع جدها أن يزوجها قبل الكبري ، وهو اقتباس يليق تماما بالبيئة المصرية في ذلك الوقت ، وخاصة في الريف . كما أن الزوج يتعامل بخشونة تصحبها رقة مع المرأة ، فهو يعالجها بأدوات علاج الحيوانات ، كما أنه تعمد أهانتها أمام اسرتها ، عندما قرر عدم المجيء اليها ليلة العرس ، مما دفعها للذهاب إليه بنفسها ، وهو قمة التنازل بالنسبة لفتاة بهذه السمات .

لكن فيلم فطين عبد الوهاب تخلي عن الخطبة العصماء في نهاية المسرحية التي تعلم فيها كاترينا بنات القرية كيف يقدسن الزواج . وقد سبق لفكرة الأخت الشرسة الكبري أن تكررت في فيلم « الزوجة السابعة » ، لكن المخرج هنا كشف أن المرأة خافت علي مستقبلها مع رجل مزواج ، يترك نسائه دوما ، وعرفت أن مصيرها هو الطلاق فسعت إلي ترويضه ، كما روضها هو أيضا ، وانتهي الفيلم بالوفاق . وقد تكررت نفس فكرة ترويض الرجل المزواج مرة أخري في « الزوجة ١٣ » . وهو فيلم مقتبس في شكله من فيلم أمريكي تم انتاجه في الأربعينات .

لكن أين كل هذه التيمات في فيلم ايناس الدغيدي «استاكوزا» لقد انتفي تماما موضوع الأخت الكبري ، والصغري . ولم نري أن حرص من جانب أسرة الفتاة الشرسة أن تزوجها ، بل بالعكس فهذه الفتاة عصمت (رغدة) مخطوبة لابن عمتها توفيق (حسين الأمام) ، ورغم عدم قناعتها به ، فأنها ترضي أن تتزوج منه، وتحيك هي المؤامرات من أجل هذا الزواج ، عن الاقتران عنوة بمهندس الديكور عباس (أحمد زكي) أي أن الفكرة

الأساسية من حتمية الزواج قد تغيرت ، فاذا كان علي بطلة شكسبير أن تتزوج كي تفسح المجال لأختها الصغري للاقتران ، فان الضربة القاضية التي ضربتها عصمت لعباس في جزء حساس من جسده ، أعجزته جنسيا ، ثم لجوئه إلي القضاء ، مما هدد بحبسها عدة سنوات قد دفعها للقبول بالزواج منه . فثلاثة أشهر في محبس رجل عتيق ، أفضل من ثلاث سنوات وراء الجدران .

كما افتقد الرجل هنا صفات البطل عند شكسبير التي جاءت كما يلي : « فكها مرحا لبقا ، وكان إلي ذلك كله حكيما سديد الرأي . يعرف كيف يصنع الغضب والثورة ، وهو هادئ النفس ، حتي ليسعه أن يضحك ساحرا من غضبه المتكلف ، لأنه كان في حقيقته أمره سهلا متهاونا ، ولم يكن ما يصنعه من الغضب والصخب بعد أن أصبح زوجا لكاترينا الا مزاحا ، أو علي الاقل تصنعا ، تمليه عليه حصافته وحكمته ، لأنه هو السبيل الوحيد التي يستطيع به ان يطفيء نار غضبها » .

ولذا ضاعت قيمة التناقض بين الشخصيتين ، وما أعده الزوج لتأديب امرأته ، فهو يهددها حين يريد أنه سوف يدخلها السجن ، وقد دخل الاثنان مع أسرة الزوجة ، المحاكم ، وأقسام الشرطة، أكثر مما مارسا الحب الشرعي في أي مكان من الأماكن المتسعة والضيقة التي دارت فيها أحداث فيلم اعتمد في المقام الأول علي مناقشة مسألة العجز الجنسي . وإذا كان هذا العجز يمكن أن نضعه في أطار فلا مانع ، المهم أن تمتليء أطباق بالاستاكوزا ، ويزدحم الفيلم بالحوار عن كيفية العلاج الفعال . ويبدو ذلك واضحا في أن مساحة الدراما المخصصة للتردد علي عيادة الطبيبة التي قامت بالعلاج قد طغت علي أحداث الفيلم ، ويدا كم أن موضوع ترويض النمرة ثانوي ، قياسا إلي ترويض تلك المنطقة الحساسة من الجسم التي اصيبت بالخوار ، والتي اثارت الضحك والسخرية طيلة الأحداث .

كاترينا التي تم ترويضها في مسرحية « ترويض النمرة » لويليام شكسبير ، لابد ان تتمتع بشيئين عاليين ، جمال خارق ،وسلاطة لسان لا مثيل لها ، وهذه الصفة موجودة في شخصية عصمت في الفيلم . ويصورها الفيلم علي انها امرأة شرسة تجيد مصارعة الرجال ، رأينا ذلك في مشاهد ساذجة ، فهي تدخل الساونا مع اثنين من البنات تعملان حارستين لها وتضربن ستة من العمالقة الذين يجرون خوفا من بطشها وقوتها .

وقد بدت لنا عصمت كأنها الغلام المتشرد ، لأن الجدة (أمينة رزق) قالت أن أباها عاملها دائما علي أنها ولد ، لأنه يحب انجاب الصبيان ، فتصرفت علي انها هذا الولد . وقد وصل الأمر بهذا الغلام الشرس الذي يحمل اسم زكريا أن شاهد المهندس عباس (أحمد زكي) يقبل خطيبته عديلة قبلة حارة وحادة علي قارعة الطريق ، فوقفت بسيارتها وانهالت سبا بلا داع . وبصقت عليه وقالت له « ايه اللي بتعمله دا ياحيوان » .



ومطلوب من الفيلم ان يروض هذه الشرسة . من خلال الجنس والزواج لفيلم ليس صياغة حديثة لترويض النمرة ، ولكن هذه الصياغة أصبحت ديكورا لعمل فيلم كوميدي عن الضعف الجنسي ، وامتلأ الفيلم بعبارات ذات أكثر من معني . يمكن للمتفرج أن يقوم بتأويلها إلي المعني الجنسي . وذلك منذ المشهد الأول . فعباس الذي يتعجل الزواج من عديلة ، يقول لها عن اقتراب زفافهما « نفسى أخش الملعب وأجيب جون . حنحبس نفسنا شهر بحاله » .

وبدا كم أن هناك خيطا مشتركا بين ما نسمعه هنا وبين ما سمعناه في فيلم « النوم في العسل » لشريف عرفة . من نكات جنسية، واشارات تفهم بأكثر من معني . تبدو هذه النقاط المشتركة في أن أكثر أبطال الفيلم ينطقون نفس العبارات ويعلقون بما يوحي بالجنس . فمرزوق (ممدوح وافي) صديق عباس يحدثه عن اقتراب الزواج : « ربنا يديك الصحة ياسي عباس » . ويردد عباس معلقا : « من يوم ما مراتي ماتت ، الكهربا عمالة تتخزن في جسمي ، والفولت بيرتفع » ، وهو كلام جنسي واضح جدا في معانية .

ويقدم الفيلم كافة المشهيات الفوسفورية لتنشيط الذاكرة الجنسية لدي المشاهدين منذ اللقطات الأولي التي تنزل فيها التترات ، فتيات جميلات يرقصن بالبكيني علي الشاطيء ، ويبدو عباس كأنه الفيس بريسلي في أفلامه الشهيرة مثل « جنة هاواي » وغيرها . وإذا كان بريسلي قد غني لنا أجمل أغنيات الستينات مع الحسان علي الشواطيء ، فأننا في زمن الأستاكوزا نسمع أغنية مليئة بالكلمات السخيفة ، وهي أقرب إلي شتائم السوقة مثل « يا حمار يا حصاوي » ، « صايع وعامل بيه » و « طنط فيكي و . أي أن الفيلم يقدم أقصي ما لديه من وسائل لجذب انتباه الناس ومزج الجنس بالسفالة . وليؤذي المشاعر ، ليس بالطبع لأن الناس ، لا تعرف معانى هذه الكلمات ، بل لأنه قد حدث احلال الكلمات الجميلة بمثل هذه العبارات الفجة .

ومن المشهيات التي يقدمها ان نري صدرا متدليا من وراء السوتيان ، وعبارات نسائية مليئة بالتحدي مثل « أن ماخليته يبيطل يبوس الستات بالهمجية والوحشية دي » مما يوحي أنها نفسها في شوق إلي مثل هذه القبلة . ويزدحم الفيلم بمثل هذه العبارات .. والمشاهد . مما يعني أن النص المكتوب والفيلم كله بمثابة قصة لتقديم طبقا من المشهيات للفرجة علي الفيلم .

ولعل خير مثال علي أن الفيلم قد شد الناس للمشاهدة ، أنني بعد الانتهاء من رؤية الفيلم توجهت إلي دورة مياه السينما ، وفوجئت بعدد كبير من الشباب أمام « المبولات » يزدحمون ، مما يعني انهم لم يتحركوا من مقاعدهم أثناء أحداثه ومن المألوف أن الناس قد تذهب إلي المرحاض أثناء أحداث الافلام الاقل اثارة وقد يكون المقياس الذي ذكرناه غريبا ، لكنه موجود ، ويعكس العلاقة بين الناس والفيلم ، فقد كان هؤلاء من الشاب الاقل من ٢٥ سنة .

ويضاعف الفيلم من مأساة الضربة القوية التي ضربتها عصمت لعباس بين فخذيه ، فهو يستعد للزواج في نفس الليلة ، أي بعد ساعات فقط ، وتبدو هذه الضربة التي أعجزته بمثابة القنبلة التي فجرت الأحداث فالعروس عليها أن تذهب بعد أيام إلي ألمانيا لدراسة الرقص . كي تترك الساحة خالية لخطيبها أن يقترب من عصمت . وبمجرد سفر عبلة تخرج تماما من الأحداث فلا اتصال هاتفي ولا أي خطابات ثم هي تعود فجأة . وفجأة أيضا تعلن أنها أحبت مرزوق . وسوف تتزوج منه .

ويبدو الفيلم مليئا بحوار فج ، ليس فقط المتعلق بالجنس ، بل كل ما نسمعه من حوار . فأي سذاجة أن يقول عباس : « الست من غير راجل عمرها ما تبقي أم » دليلا علي أهمية المرأة في حياة الرجل . وبنفس السذاجة ترد عصمت قائلة : دا الرجل من غير ست عمره ما حيبقي اب » .

وبنفس السذاجة فان الفيلم يختار اسم بطله بما يعني القوة الجنسية والرجولة ، فعباس العنتيل تعني باللغة العربية الفارس المقدام ، وخاصة في مسألة الرجولة « انظر إلي العنتيل .. لم يعد عنتيلا، ويردد هذا الرجل : هل هناك مصيبة أشد وأنكي أن يفقد الرجل منا أعز ما يملك .

ويصبح الجنس هو مركز اهتمام صناع الفيلم ، فالعلاج يتم في مستشفي طبيبة أجنبية ، لديها أجهزة لقياس قوة الإنتصاب ، وتأتي الطبيبة بحسناء تخلع استربتيز وراء حاجز زجاجي كي تجري اختباراتها ، وهناك أجهزة قياس تتحرك مؤشراتها حسب هذه القوة .

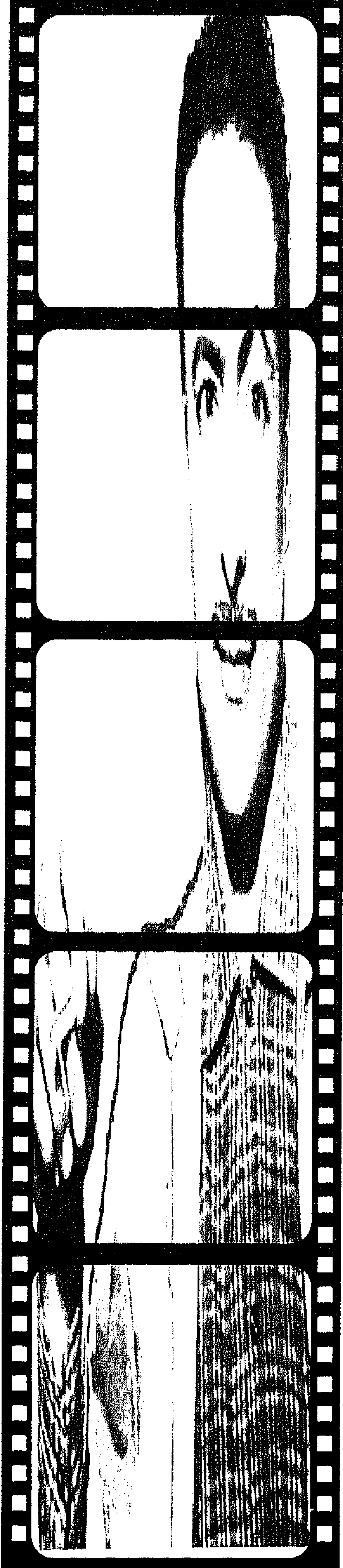
والجنس أيضا موجود في المحاكم ، وفي مكاتب المحـــامين . فالمحامية عن الزوجة تردد : ح اثبت أنه عاجز جنسيا . وما لوش في المسائل . وفي ليلة الزفاف يأتي توفيق بهدية إلي عباس ، ويخبره أنها عبارة عن قاقة (ينطقها بالانجليزية) . وفي الليلة التالية تتساءل أمام عمتها : الهوايل .. يعني ايه سوينا الهوايل » . ومن الواضح ان الترويض لم يصل الي الزوجة الشرسة ، بل لقد ذهب



إلي الكلب عنتر الذي يحرس بيت عباس ، حيث يتم اختطافه عن طريق اغرائه بكلبة يملكها توفيق ، وفي مشهد لاحق نري الثنائي قد انجبت كلابا صغيرة وعاشا في التبات والنبات .

أما التحول الذي حدث لعصمت فقد جاء عن طريق شعورها بعقدة الذنب بعد أن تركت زوجها في جزيرة ، وهربت فوق زورقها ، وبعد أن يتعطل موتور الزورق ، يقوم لنش بانقاذ عصمت ، ونكتشف أن نفس اللنش قد انقذ أيضا عباس الذي سبح كيلومترين في المياه ، وهو أمر غير مقنع زمنيا من خلال حساب سرعة الزورق وسرعة السباحة والعثور علي الزوج وقد تخشب جسده وفي المنزل يهلوس الزوج ، وتحس المرأة بعقدة الذنب . ويبدأ التحول البطيء .

لكن كل هذه بدا غريبا للغاية ، فالفيلم يبين لنا أن هناك مؤامرة بين توفيق وعصمت ان يتركا الزوجة في جزيرة ، وان يهربا إلي فرنسا . ومن الواضح حسب الفيلم أن توفيق سيترك كل هذه المشاريع التي تملكها عمته ويهرب من أجل عيون عصمت ، والمفروض انها في عصمة زوج ، ومثل هذه الحوادث تملأ الفيلم، كأن نعرف ان بإمكان عباس ان يزج بكل من عصمت وتوفيق وآخرين في الحبس ، وانه مقابل ان يتنازل عن ذلك فلابد ان يهدد بسماع أوامره . ويبدو الترويض في أن يقوم توفيق بدهان البيت بالبوية وأن يسقط من أعلي السلم وأن تقوم عصمت بالتنظيف ، كما تبدو السذاجة في أن عباس يجري كي يلحق بزوجته قبل أن تتزوج من توفيق ، ويخطفها في زورق وعلي طريقة اللنش الجاهز نري توفيق وقد جلب معه الشرطة في لنش من أجل مطاردة عباس واستعادة عصمت لكن الجميع يفاجئون بأن عصمت تتلقي القبلة قليلة الأدب اياها فوق الرمال والتي تصير دليلا انه تم ترويضها تماما .



٨ - الفحولة

راحت كاتبة عربية تحدثني عن الرجل الذي ارتبطت به، عن سماته ومكانته بالنسبة لها، اتفقنا أنه كالطفل حين يتشبث بشيء، يبدو أحيانا ثقيلا كالكابوس، وأشياء أخري كثيرة قد تتوازن، وقد يختل ميزانها، وعندما سألتها عن السبب الحقيقي الذي من أجله تتمسك به ، قالت في بساطة: انه يمتعني .. ونطقت العبارة بما يوحي أننا أمام فحل بالغ القوة، يعرف كيف يسد كافة فراغات عيوبه من أجل أن تستمر العلاقة.

مثل هذا الفحل موجود في السينما المصرية، رجل قوي البنيان، مليء بالشباب والحيوية، والخشونة، يسترعي أنظار النساء، ليس فقط علي المستوي العاطفي، ولكن بالطبع علي مستوي الفحولة الحسية، التي ترضي رغبات امرأة مليئة بالتوقد الجنسي، تطلب الرجال من هذا النوع إلي فراشها، ولا تكف عن طلبهم.

وهناك فرق بين الرجل الفحل، والرجل الوسيم، وقد يجتمعان في رجل ما مثلما يحدث بالنسبة لممثل من طراز رشدي أباظة ، لكن لا تعني الفحولة هنا قوة العضلات فقط، أو بروز شعر الصدر، أو القامة العملاقة، ولكن أيضا القدرة علي أحداث الاستمتاع. وقد برز هذا النوع من الرجال مع منتصف الخمسينيات ، وخاصة في سينما صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار.

وفيما قبل ذلك كانت فحولة الرجل مرتبطة بجاذبيته، وما يتسم به من قابليته، وقد برزت شخصية أحمد سالم في بعض الأفلام، كما برزت الشخصية التي يجسدها يوسف وهبي، فالنساء تطلب مثل هؤلاء الرجال الذين يمتلكون البنيان الجسدي، والكرامة، ويستطيعون مقاومة اغواء النساء نحوهن. أما بداية من

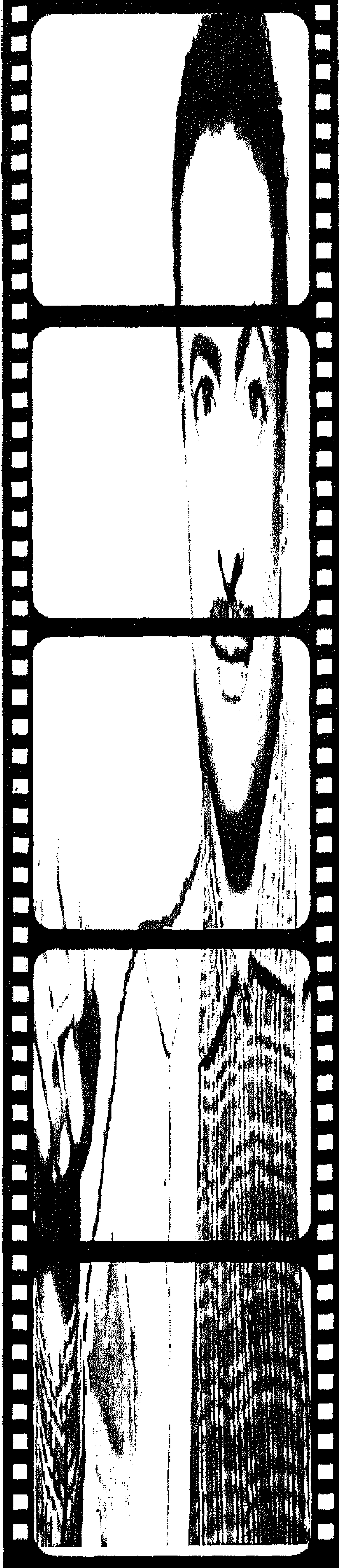
سنوات الخمسينيات فقد تم التركيز علي قوة الرجل جنسيا، واجتماعيا ، وكأن جاذبية الفحولة تقابل اغراء الأنوثة، ومثلما كانت هناك امرأة تفتن الرجال، كان هناك رجال متعددون يشكلون النموذج الواضح للفحولة، ولا شك أن الكثير من النساء اللاتي كن يذهبن لرؤية الرجال البالغي العاطفة ، وكانت هناك من ناحية أخري نساء يذهبن إلي السينما لرؤية عضلات وقوة ممثلين من طراز رشدي أباظة ، وأحمد رمزي ، وآخرين.

وهناك مجموعة من السمات، أو الصور العامة ارتبطت بهذا النوع من الرجال، فالأفلام تصورهم دائما عراة النصف الاعلي من الجسد، خاصة منطقة الصدر، وذلك أما أثناء قيام الرجل بالعمل، أو الاستحمام، حيث يبدو في منتهي العنفوان، أو قيامه بالوضوء، وما شابه، ولا شك أن نقطة التواصل الأولي بين المرأة وبين الرجل تركز علي بزوغ عينيها علي ما لهذا الرجل من قوة. فالمرأة قد فتنت بصنايعي يعمل في كد ، قوة في فيلم «الاسطي حسن»، و«امرأة في الطريق»، كما رأت شفاعات الطالب أمام وهو يرفع الرحاية عندما سقطت فوق شخص، ثم عندما رآته يتوضأ، وقد تعري في نصفه الاعلي ساعة الفجرة فى « شباب إمرأة » .

هذا الرجل الفحل ، في غالب الأحيان يسترعي انتباه امرأة متزوجة تكبره سنا في بعض الأحيان، ذاقت طعم الرجال، وغالبا ما تكون امرأة شابة متزوجة من رجل عجوز، أو عنين، فتبحث عمن يعوضها عن الحرمان الذي تعيش فيه، وليست هناك نسوة عذاري يلفت أنظارهن الرجال من هذا النوع، حيث أن السينما قد صورتهن بكاري، لم يمارسن الحب ، ولم يجربن لذة الجنس بعد،أما المرأة المتزوجة ، فقد عرفت مداه، واعتادت عليه، لذا فأنها تسعى أن تجذب هذا الرجل إليها بأي ثمن، والمرأة ناضجة، أكبر سنا من عشاقها في أفلام مثل «الاسطي حسن»، حيث لدينا هناك أكثر من عاشق جديد، يأخذ دور الرجل الذي تم استهلاكه، وهنا امرأة أكبر سنا في «شباب امرأة » ، كما أن هناك زوجات صغيرات في «بحر الغرام». وهناك أيضا امرأة في نفس السن تقريبا في «امرأة في الطريق ». أما المرأة الأصغر سنا من الرجل، فهي أجنبية كما صورها فيلم «أعظم طفل في العالم» لجلال الشرقاوي، وهو فيلم لبناني عمل فيه طاقم فنانين من المصريين.

ولا شك أن الحرمان والتباين الذي تعيش فيه المرأة في هذه الأفلام ، يجعلها شديدة الرغبة في الرجل الذي أمامها، ومن أبرز الأمثلة التي تؤكد علي ذلك ما رأيناه في فيلم « رنة الخلخال » الذي تحدثنا عنه بالتفصيل في قسمس آخر من هذا الكتاب.

وأمام شدة الرغبة التي تستبد بالمرأة تجاه الرجل، فإن الكثير من الرجال يبدون ضعفاء أمام المرأة كالثور الهائج، لا يستطيع أحد أن يوقفها الا فحلها، لذا ففي الكثير من الأفلام سرعان ما سقط الرجل بين فراش المرأة، وهويا معا إلي أعماق الخطيئة، مثلما حدث في «الاسطي حسن»، و«نساء محرمات»، و«أعظم طفل في العالم»، و«الطريق » و «شباب امرأة»، لكن في أفلام أخري قاوم الرجل



اغراء المرأة، بكل قوة ، لاسباب عديدة، أغلبها نبيل، فصابر في «امرأة في الطريق» تغويه زوجة شقيقة الغازية، فلا يستجيب لها قط، أما أمين في فيلم «بحر الغرام» فانه يقاوم رغبة امرأة منطلقة إليه ، متزوجة من رجل عجوز ، ولا يستجيب لها بالمرة ، رغم كل المحاولات التي استماتت في أن تجذبها إليه، وكانت هذه المحاولات سببا في افساد العلاقة بين أمين وحبيبته.

وفحولة الرجل لا تشكل حاجزا للمرأة الشبقة أمام وظيفته، أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فالمهم هو قدرته علي ارضاء جسدها، وهو يظل فوق فراشها طالما استطاع أن يشبع رغباتها حتي إذا ظهر رجل آخر اشد فحولة ، وخبت فحول الأول، كان عليها أن تتخلص منه.

وسوف نتوقف هنا عند الحديث عن نموذجين، فيلم ، ونجم، الفيلم يمثله «الاسطي حسن» لصلاح أبو سيف ١٩٥٢، ثم سنتوقف عما يمثله رشدي أباظة في قصص بعض الأفلام من فحولة.

نظر بعض النقاد إلي فيلم «الاسطي حسن ، باعتبار أنه يفصل بين طبقتين اجتماعيتين ، فهناك في بولاق أبو العلا يعيش الفقراء، ومنهم طبقة الحرفيين التى يمثلهم حسن، السمكري، الذي يذهب إلي الزمالك من أجل تركيب بوابة حديدية، من صنع الورشة في بولاق في قصر امرأة شبقة، لاتبث أن تكتشف فيه المرأة فحولة، فتسعي إلي إيقاعه في حبائلها، وهذه المرأة تقيم الحفلات، وتعيش في عالم ماجن، لكنها تعرف كيف يكون الرجل فحلا، فهي صاحبة عين خبيرة، لذا فإن نظرتها لاتخيب بالنسبة لحسن الذي سرعان ما يستجيب للمرأة، ومن الواضح أن النساء في هذه الأفلام، والطبقات تنظر إلي الرجل الشعبي باعتباره أكثر فحولة وقوة من ابن الطبقة الارستقراطية.

وقد شاهدت المرأة « حسن » وهو يعمل، فيبدو شديد العنفوان، فأدركت أنه رجلها القادم. وكما كتب سامي السلاموني عن الفيلم قائلا في مجلة «فن» : وبديهي أن يعجز الاسطي حسن

عن مقاومة اغراء المال والنعيم والملابس الانيقة التي يحصل عليها جميعا بالسلاح الوحيد الذي يمكن أن يعبر به الكوبري، ويقهر هذه الطبقة. وهو قوة الجنس في مواجهة قوة المال. ولذلك فهو يهجر بولاق وينسي كل شيء عنها، حتي علاقته بأسرته وأصدقائه ، ويتصور أنه أصبح فعلا جزءا من الزمالك لمجرد أنه أصبح يلبس ملابسها الانيقة.

« ويلعب صلاح أبو سيف بهذا المعني الجنسي بذكاء علي النحو الذي يستهويه في معظم أفلامه.. باستخدام بعض مفردات الصورة التي يسمونها «رموزا» وهي مجرد ايماءات واضحة بالتشابه .. كاستخدام بعض الأدوات مثل «الشنيور» مثلا الذي في موضع ما من المشهد، يوحي بمعني علي المشاهد أن يلتقطه. ولكنه يستخدم مع هذا المضمون الجنسي مضمونا طبقيا آخر واضحا. هو التناقض بين نموذجي سيدة الزمالك الارستقراطية وعامل بولاق الفقير».

وهذه المرأة التي تنجذب إلي الرجل الفحل، تقضي مع حسن وقتا طويلا، حتي تم استنزافه جسديا، وعندما ظهر البديل الفحل (رشدي أباظة) قامت بطرد حسن من منزلها، لكن الطرد هنا ينتهي بصراع دموي بين الفحلين، وقد صور صلاح أبو سيف بذلك وقد بدا كأنه سيارة لم يعد بها وقود، وأنه في حالة سعار، عليه أن يمد نفسه بالوقود من أجل الاستمرار في منصبه فوق جسد المرأة، لكن الشاب الارستقراطي القادم عصمت، وقد بدا كأنه سيارة لم تستهلك بعد.

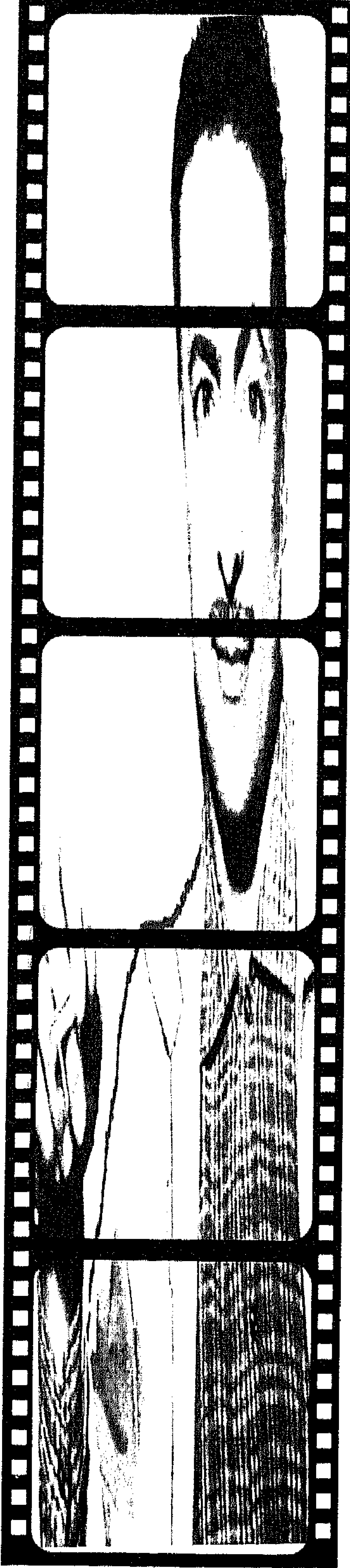
وهناك فارق كبير بين نظرة الدهشة، والرغبة التي تتطلع بها كوثر هانم إلي جسد حسن في الورشة حين تذهب إليه، وبيعها وهي تلفظه بعد أن فقد أهليته. فهي تنظر إليه باعجاب لشبابه وقوته، أما هو فيتطلع إليها فاحصا قوامها، ولانه الرجل الذي في مخيلتها، تطلبه لتشطيب الباب الحديدي في منزلها بالزمالك.

أما النهاية، فتبدأ في ملهي ليلي، حيث يحاول حسن اشعال سيجارة بولاعته لكوثر، لكن الولاعة لا تعمل. وهنا تخبره المرأة أن بنزينه قد خلص. ويقول سعد الدين توفيق في استعراضه لسيناريو الفيلم في كتابه عن صلاح أبو سيف: « وهنا يقدم لها عصمت ولاعته ويشعل لها السيجارة. وعندما تقوم كوثر لترقص مع عصمت تبدو علي حسن علامات الاستياء، لقد رسب معني عبارة كوثر «بنزينك خلص» في نفسه ، بدأ يفهم الموقف.

« في نهاية السهرة يخرج حسن وكوثر من الكازينو، حسن يترنح لأنه فرط في الشراب، وما يكاد يصل إلي الشارع حتي يلاحظ أن ضوء القمر قد بدأ يلوح ، فيقول « ياه دا النهار طلع».

« قطع علي محروس وهو يغسل وجهه ويجففه بالفوطة، وتنهض عزيزة من فراشها قائلة :«ياه دا النهار لسه ما طلعشي ».

«المقارنة هنا واضحة. حياة الليل عند حسن أوشكت علي نهايتها في حين أن سعادة عزيزة



المفقودة لم تعد بعد.. ، فنان الشعب صلاح أبو سيف - دار مصر للطباعة ١٩٦٩ . ص ١٠٩.

وهذا الرجل الذي كان فحلا وصاحب كلمة حين كان يمارس الجنس بقوة، أصبح ضعيفا، ذليلا بعد أن نفذ وقوده، ولا يبدو مثل هذا الموقف في سلوك كوثر هانم التي تذهب إلي رجل آخر، وتخرج معه أمام عيني «حسن» بل أيضا من قبل الخادم الذي يرفض أن يجهز الحمام له.

تكرر نموذج كوثر مرة أخري في فيلم « شباب امرأة » لنفس المخرج عام ١٩٥٦ . وهناك تشابه واضح بين مصير الرجال في حياة شفاعات، وأيضا في حياة كوثر، فنحن نفهم أن حسبو (عبد الوارث عسر) كان يوما ما رجلا فحلا، مثلما امام الطالب الان. ومنذ اللقاء الأول بين المرأة والطالب، نعرف أن المرأة ألقت شباكها حول الرجل، وأنها اشتهته جنسيا، فعندما يسقط أحد الرجال العمال أمام البغل، وتكاد الرحاة أن تعصره يخرج امام بملابسه الداخلية، وبكل عنفوان الشباب، ينجح في رفع الحجر الثقيل الذي فشل العمال الآخرون في رفعه. وتنظر إليه شفاعات نظرة المرأة التي تعرف أن هذا الذكر فحل قوي، وعلي الفور، وفي صباح اليوم التالي تبدأ في رمي شباكها عليه. لامتصاص رحيقه مثلما فعلت من قبل مع آخرين، ومنهم حسبو.

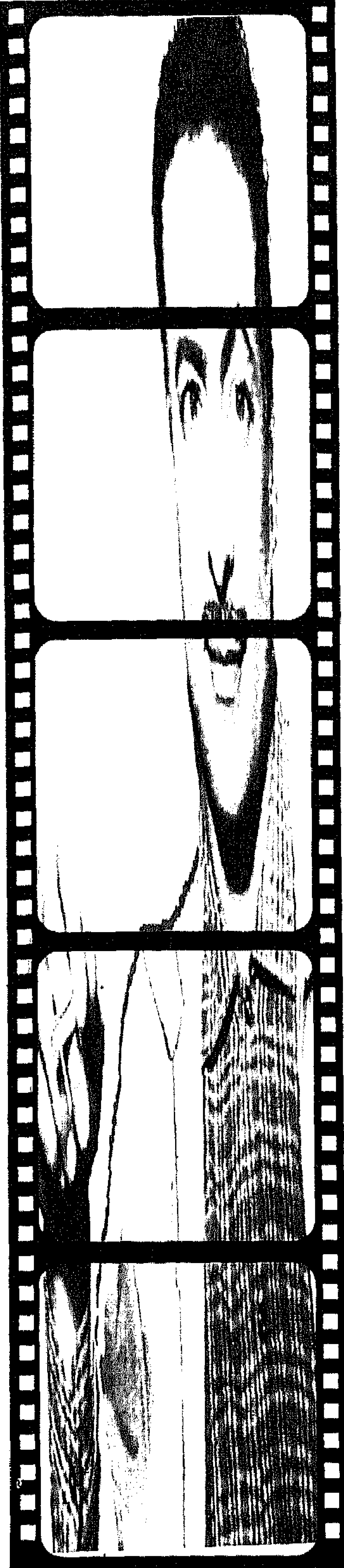
وحسب العبارة التي قالها الشحاذ، حين شاهد أمام وشفاعات وهما يتنزهان « ربنا ما يحرمك من نور عينيكي ويخلي لك المحروس ابنك » ، فان المرأة تبدو في سن أم الشاب، وهو أيضا شاب متدين، لذا فإن شفاعات تتدرج في علاقتها بها، وليس مثلما فعلت كوثر مع حسن. فهي بعد أن تسأله أنها ليست أخته أو زوجته، وتذهب به إلي السينما، فإنها تحاول استمالته جنسيا، حيث تجلس في حجرتها ترتدي ثوبا يبرز مفاتنها، بينما امام يتوضأ في غرفته، وتتصنع البكاء، وتتعطر ، مما يدفع الباب ، ما أن يري فستانها المكشوف حتي يداري وجهه بسرعة، يمد يده ويشد ذيل الفستان حتي يغطي ساقيها. تكشفهما مرة أخري.

يستدير نحو الباب وهو يشعر بالخجل والحرج. تستمر في البكاء. يحاول أن يسري عنها ويستفسر عن سبب بكائها . تشكو له من وحدتها وأنها وحيدة ليس لها رجل يحميها ويرعاها. تطلب منه أن يغلق شباك الحجرة. يحاول أن يغلقه ولكنه لا يتمكن بسبب «مش قادر تقفله» . تقف بجواره. تلتصق به . تزنقه في الشباك. وتسدل الستار علي الشباك ، ومرة أخري تبرز موسيقي لتعبر عن الموقف وتؤكد رغبة المعلمة في أن يطارحها أمام الحب ». (المصدر السابق ص ١٠٨) .

وفحولة الرجل هنا تبدو في قوة امام في أرضاء المرأة، كما أن شفاعات تراه وهو يتوضأس شبه عار فتبص عليه، في ساعة مبكرة من الفجر، ويقاوم امام المرأة ، ورغبتها، فلا يستجيب لها بسهولة، ويضع صلاح أبو سيف الرمز الديني أمام الشاب من أجل عدم السقوط، وهو يردد حديث (الرسولﷺ) (أخشو شنو فإن النعمة لاتدوم) . ويسقط الشاب في برائن المرأة بدون زواج، أولا ثم يبدو مدي ما ارتشفت المرأة من الشاب في عبارة يرددها حسبو « وشك أصفر باين عليك الاجهاد» .

وتجربه أغراق الفحل في الجنس في هذا الفيلم، تعني أن فحول السينما المصرية، ليسوا كلهم بذوي خبرة، لكنهم عندما يدخلون التجربة، لا يلبثون أن ينجحوا ، فسرعان ما يتعلم امام التدخين، ويرتدي الملابس العصرية، ويشرب الخمر، ويتصرف بما يقوي من هذه الفحولة في عينّي الأنثي التي أختارته ، كما أن المرأة تدبر له الطعام الذي يجعله قادرا علي الاستمرار فحلا. ويردد امام «يا سلام دا الحب لذيذ» .

أما الحديث عن رشدي أباظة، كرجل فحل في السينما المصرية، فإن هذه السينما قد صورته بتلك الصورة منذ أفلامه الأولي، مهما كانت الأدوار التي يجسدها قصيرة. وكما رأينا دوره في «الأسطي حسن» فهو الذكر القوي في حياة كوثر هانم بعد أن نفذ بنزين حسن. وقد وضعته قصص الأفلام في هذا الأطار دوما، ولعل أول بطولة مطلقه له في السينما كانت في «بحر الغرام» حيث مثل دور الذكر الفحل الذي يستهوي شهية امرأة «سميحة توفيق» هي زوجة لعاشور صاحب ورشة السفن، رجل بدين ، دائم النعاس، من الواضح أنه لا يسدد دينه الجنسي لامرأته ، وهو لاه عنها، رغم بقائه دائما في الدار، وتبدو المرأة، وهي ترتدي قميص النوم الساتان الذي يكشف من مفاتنها الكثير، خاصة بضاضة ساعديها. وأمين هنا شاب يعمل بالصيد، يبدو دائما كاشفا عن صدره، مرتديا سديرية الصيادين، ضحوك، بسيط، جذاب، ولذا فإنه الذكر المطلوب لاطفاء شهوة المرأة المتعثرة، ويتردد أمين دوما علي بيت عاشور، فيجد المرأة تقابله وتعرض نفسها عليه صراحة، كأنها هي التي تحاول اغتصابه، لكن أمين يصدها ولا يمتثل إليها، وتجد المرأة أن علاقته بتونة قد تكون حائلا دون أن يستجيب لها، لذا فإنها تحاول بث اشاعة عن علاقة الفتاة بمخرج مسرحي، جاء إلي المدينة الساحلية، دمياط، وفي الفيلم يصاب أمين بصدمة ويحتاج إلي علاج، فتستغل المرأة هذه المأساة من أجل النيل من الرجل، آملة أنه عندما يعود إلي سابق صحته أن يضير عشيقا لها.



والفحل هنا نموذج يختلف عن النماذج التي سبق أن قدمناها، فهو رجال نبيل، رومانسي، عاشق، هائم، يتسم ببراءة ، وهو غير مستعد أن يتنازل عن هذه البراءة، مهما كان الثمن، لذا فإنه لايسقط في النهاية، ولا يقع بين براثن المرأة ، بل يستمر في المقاومة حتي ينال حبيبته تونة بشكل شرعي.

وقد لعب رشدي أباظة، دور فاتن النساء الذي ينجح في اغوائهن وعشقهن من فيلم لآخر، وهؤلاء النساء غالبا ما يكن متزوجات أو متطلعات لمستقبل أفضل، مثلما حدث في «ازاي انساك» حين اغوي بطة من أجل الانتقام منها، أو حين أوقع امرأة متزوجة في فيلم «نساء في حياتي» لفطين عبد الوهاب ١٩٧٧ ، فالزوجة توحة، المتزوجة من أحمد صاحب الورشة، تري في الشاب الذي يجسده أباظة نموذجا للفحل الذي تتطلع إليه ، باعتبارها ، امرأة حسية، ورغم أن زوجها شاب في منتصف العمر، وقد تكررت نفس العلاقة بين الثلاثة (هند رستم ورشدي أباظة ويحيي شاهين) في فيلم « لا أنام » لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ . حين خانت كوثر زوجها الأكبر سنا، مع شاب، حاول من طرفه التقرب من ابنة الزوج نادية، وسعي إلي خطبتها، من أجل أن يكون قريبا دوما من عشيقته. ولعب الممثل نفس دور الفحل الخائن الذي تخونه فتاة (هند رستم أيضا) زوجها معه في فيلم «بافكر في اللي ناسيني» لحسام الدين مصطفي ١٩٥٩ . كما حدث ذلك بأسلوب آخر في فيلم «أنا بريئة» لحسام الدين مصطفي ١٩٥٩.

أذن، فقد حبست السينما ممثلها الفتي في هذه الأدوار، حيث يبدو شابا وسيما أنيقا، مهتما كثيرا بالنساء، وهو مجرد أداة جنسية لامرأة تحب الخيانة، ويمثل الجنس من أجل الجنس، باعتبار أن أغلب هؤلاء النسوة متزوجات، ورجالهن في عنفوان الشباب ، وذلك يختلف بالطبع عن المرأة المحرومة جنسيا، مما يعني أن كل هؤلاء يجدن في فحولة هذا الرجل أساليب مغايرة لما يفعله الأزواج بشكل تقليدي.

وفي فيلم «امرأة في الطريق» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٨ ، تبدو شخصية «صابر» نموذجا لشاب فحل، في كل الأطار التي قدمها به المخرج، حيث نجد أنفسنا أمام اضطهاد، وأمام اسلاك كهربية حسية ما ان تلتقي حتي تطلق الشرارة الحسية، التي تجر الويلات علي الآخرين.

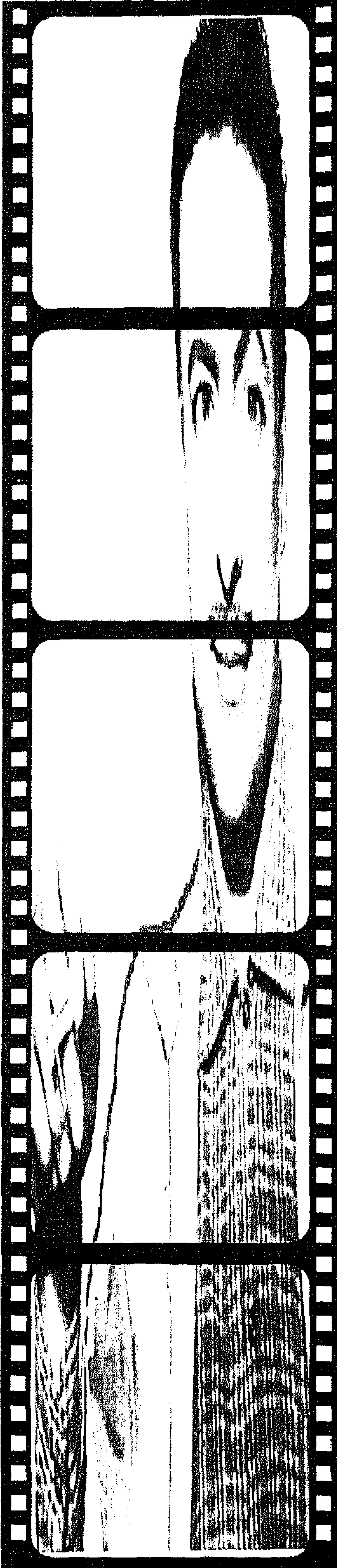
فصابر ، قوي البنية، مفتول العضلات، يعمل وقد نزع عن صدره فانلته، فيبدو شعر صدره الأسود الكثيف، وكتفاه البالغي القوية، فضلا عن خشونته، ونبرة صوته الجافة، وفي مقابل صابر، فإن أخاه حسنين يبدو شابا أقل احساسا بالمسئولية، مدللا من طرف أبيه، ولا يعمل، وكأنه أقرب إلي فتاة ، لذا فإنه «لا يملأ» عيني امرأته لواحظ. وهذه المرأة هي الطرف الآخر من التيار الجنسي المشع الذي يقوم الفيلم علي أساسه. فهي امرأة غازية، بالغة الحسية، والشبق، فاتنة، ترتدي دائما ما يكشف مفاتنها، وهي تلهب الرجال مشاعر حسية شديدة الوطأ، ليس فقط الزوج حسنين بل أيضا كل رجال القرية التي تنزل إليها لواحظ من وقت لآخر.

أذن، فنحن هنا من جديد، أمام شخصية يجسدها أباظة، الطرف الذي تخونه زوجته شاب قوي، يمارس من وقت لآخر الجنس ولكن ليس بالطريقة التي تروق لهذا المرأة الحسية، ويكشف لنا الفيلم أن هناك علاقة قديمة قامت بين لواحظ وصابر، وعليها أن تتجدد بعد أن صارت زوجة لأخيه.

ويجد صابر نفسه في دوامتين، الأولي في أن اباه الذي عاد إليه يفضل حسنين عنه، والدوامة الأخري هو ذلك البركان الذي يطارده بجسدها، انها لواحظ ، ويصور الفيلم ذلك الرجل المفتول العضلات نبيلا، رقيق القلب، مخلصا لاخيه، ولذا فهو يقاوم كل محاولات لواحظ لدفعه إلي فراشها، فهي تغني له حين تنظر إليه من أعلي غرفتها، وقد أحدثت فتحة إلي جوار سريرها. فتراه نائما، عاري الظهر وتبدو لها فتوتة، وقوته، وكم حاولت لواحظ أن تنال منه وطرها، فلم تستطع، وصابر هذا يحب فتاة أخري بريئة من البدويات.

وطوال أحداث الفيلم، نري المرأة تصد رجلها، وتتدلل عليه، أما صابر فإنه يقاومها، وبعد أن يفقد الأب بصره، تحاول لواحظ استغلال هذا العجز من أجل اشباع رغبتها، فعندما يسقط صابر علي ظهره. وهو يحاول أنزال البراميل، تهرع إليه لواحظ، وتنتهز الفرصة لاغرائه من جديد، فهو في أحضانها ، رغما عن أنفه: «أنا عايشة بيك وعشانك ياصابر.. أنا اتجوزته يا صابر.. أنا اتجوزت عشانك . ويضربها صابر بشراسة. كل ذلك وحسنين يستمع ويراقب. ويطلب من صابر أن يغفر له ويسامحه، فيصرخ فيه : ولحد أمتي فيجيبه في انكسار: لحد ما أبقي راجل.. (كلاسيكيات السينما العربية «علي أبو شادي .. الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٤ ـ ص ١٥٤) .

ويقول أبو شادي في وصفه لمشاهد الحس في الفيلم، قائلا في نفس الصفحات المذكورة



(وينتهز المخرج الفرصة أيضا لتصويرها من زوايا مختلفة شديدة الاغراء ، وليقترب بالكاميرا في لقطات مكبرة من شفتيها وصدرها العاري وسيقانها، ووجهها الممتليء بالشبق والشهوة المتأججة، وليتابع في نفس اللحظة، من خلال عيونها جسد صابر القوي شديد الفحولة، وحين يهرب صابر من تأوهاتها المشتعلة، تصرخ بلسان الرغبة الملتاعة، المحبطة . فقد تركها ليقضي ليلته في حجرة سائق».

ومن المعروف أن أباظة قد غير من أدواره في أوائل الستينيات، من أدوار رومانسية في «المراهقات». إلي أدوار كوميدية في «الساحرة الصغيرة» و « آه من حواء»، و«جناب السفير» و «صغيرة علي الحب»، لكنه في بعض الأفلام كان يرمز إلى القوة الجنسية، والفحولة ، مثل فيلم «الطريق» لحسام الدين مصطفي ١٩٦٤ ، ولأول مرة في أفلامه، يقوم بدور الفحل الذي تخونه، امرأة شبقة شابة باعتبار أن زوجها رجل عجوز لايشبعها. وهذه المرأة صاحبة الفندق الذي ينزل إليه صابر الرحيمي، سرعان ما تصير عشيقته، فتذهب إلي غرفته، ترتدي قميص النوم الساتان، أما هو فيتمدد فوق الفراش، عاري الصدر، كاشفا عن بعض فحولته، يتبادلان السيجارة ، مثلما يتبادلان المتعة ، وقد كثرت مشاهد تؤكد علي فحولة الرجل في هذا الفيلم، ولذا فإن صابر قد ارتضي أن يقوم بقتل صاحب الفندق من أجل أن تصير له كل هذه المملكة، ليس بالطبع الفندق وحده، ولكن المرأة.

ولصابر في هذا الفيلم بعدان، الأول ملئ بالحسية كما يحدث مع المرأة الخائنة، وجانب آخر رومانسي، واقعي، يبدو من خلال علاقته بصحفية تهتم بقضيته.

وقد لعب رشدي أباظة من وقت لآخر دور الرجل القوي في أفلام عديدة مثل «الشجعان الثلاثة» لحسام الدين مصطفي ١٩٦٩ ، و«السراب» لأنور الشناوي ١٩٧٠ ، ثم «امرأة ورجل» لحسام الدين مصطفي عام ١٩٧١ ، والذي نتناوله ابان حديثنا عن ناهد شريف

٩ - عقد السينما الحسية ...
أوديب .. واليكترا على الطريقة الحديثة

ما ان أعلن فرويد عن نظرياته حول الجنس، حتى راح الفنانون يستفيدون من هذه الكتابات ويقدمونها إلى الناس فى إبداعهم، وأفلامهم، ومسرحياتهم. وجاءت فترة على هذه الفنون، تمت أغلب قصصها فى مستشفيات الأطباء النفسانيين. وبدت عقد أوديب، واليكتر، وفيدرا. وغيرها موضوعا محببة لدى صناع الأدب والفن.

وقد سبقت السينما الأمريكية كل السينما الأخرى فى هذا المضمار بإعتبار أن الناس، مهما رفضت فى الظاهر، فانها تحب متابعة المحرمات والقصص الجريئة. ومعرفة تفاصيلها، وإعادة قراءتها، أو مشاهدتها. ولذا عاشت قصص أوديب، وتمت معالجتها أكثر من مرة فى المسرح العالمي. وفى السينما، وأيضاً حكايات اليكترا، وغيرها من الموضوعات التي اتخذها فرويد اداة لتحليلاته النفسية.

وفى الأدب العربي، كان إحسان عبدالقدوس أول وأبرز من إستفاد من هذه النظريات، وجعل حكايات بطلاته وأبطاله تدور فى العيادات النفسية خاصة فى روايتيه «ثقوب فى الثوب الأسود»، و«بئر الحرمان» التي تضم أكثر من رواية قصيرة تدور كلها فى عيادات نفسية، وتقوم فى الأساس على عقد جنسيته يرتبط بعضها بالأمهات، أو بما اقترفه الأباء والأمهات من جرائم جنسية.

وإذا كان إحسان هو الأبرز فى الأدب، فإن كمال الشيخ هو السينمائي الأكثر إهتماماً بمثل هذه الموضوعات سواء على المستوي النفسي فقط فى أفلامه من طراز «المنزل رقم ١٣» عام ١٩٥٢، و «الليلة الأخيرة» ١٩٦٣، أو على

المستوي الجنسي مثلما فعل فى «بئر الحرمان» ، و«ثالثهم الشيطان» ١٩٧٨.

والعقد الجنسية فى السينما المصرية موجودة بشكل محدود ، والتردد على العيادت النفسية ليس أمراً شائعاً فى المجتمع المصري ، لذا فإن قليلاً من الأفلام هي التي تدور فى هذه العيادات ، مثل فيلم «نفوس حائرة» الذي أخرجه أحمد مظهر عام ١٩٦٨. وهي تدور فى أطر حسية ، قدراتها بمثابة عقد نفسية عادية يعاني منها أشخاص فى سن الشباب .

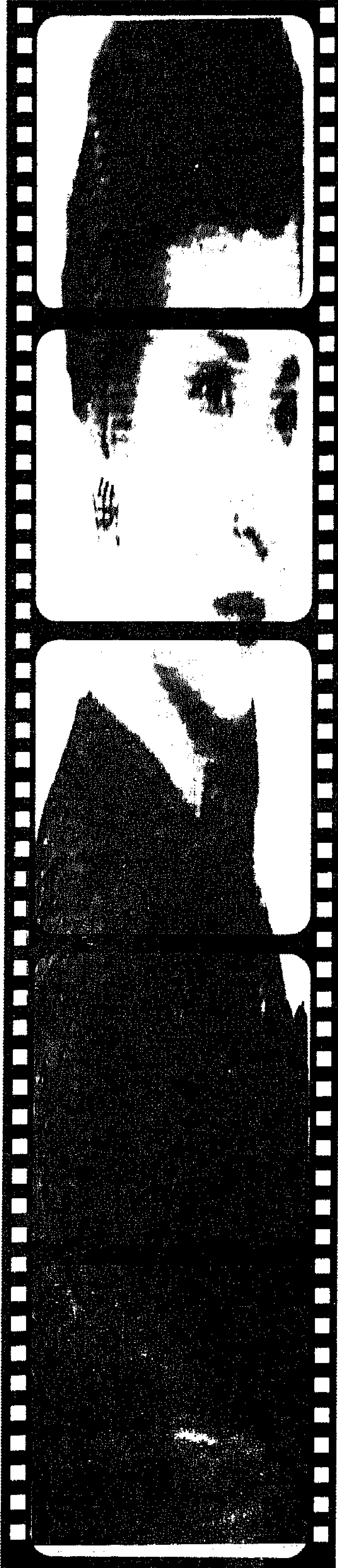
وأمامنا فى هذا الخصوص مجموعة أفلام ، منها «السراب» لأنور الشناوي ١٩٧٠ ، و «أين عقلي» لعاطف سالم ١٩٧٤ ، و «رغبات ممنوعة» لأشرف فهمي ١٩٧٤ ، وهو فيلم لم يعرض سينمائياً ، وإن كان البعض قد شاهده على شاشة الفيديو ، وهناك أيضاً فيلم «إمرأة عاشقة» لأشرف فهمي عام ١٩٧٤ ، المأخوذ عن «فيدرا» ، بالإضافة إلى فيلم «يمهل ولايهمل» لحسن حافظ ١٩٧٩ المأخوذة عن «هاملت ».

وأعتقد أن مجموع هذه الأفلام يكفى للوقوف عند العقد الجنسية فى السينما المصرية ، وسوف نتوقف بداية امام ماسجله فرويد من عقد ، إبتداء من عقدة أوديب ، التي تري إرتباطاً مايتولد بين أم وإبنها ، وحسب الأسطورة اليونانية ، فإن الأقدار حكمت على الملك الشاب ، قبل طفولته أن يقتل أباه ، ويتزوج من أمه ، وبالفعل فانه مهما حاول الهروب من مصيره ، فإنه متجه إليه.

وليس فى السينما العربية مثل هذه القصة بالطبع ، بل إن هناك إرتباطاً عاطفياً أمومياً بالمقام الأول بين الأم وإبنها ، ما يمنعه من الإتصال الحسي بنساء آخريات ، بمن فيهن زوجته ، ومهما حاول الرجل الإبتعاد عن الحبل السري للأم ، فإنها تشده إليه بالدموع تارة ، وبالحنو تارة أخرى .

وجوكاستا زوجة أوديب هي التي فى الأسطورة امرأة شابة ، لكن الأم فى رواية السراب إمرأة تقدم بها العمر ، ليس لها سوى زينها كامل رؤية . وهو تبعاً لإرتباطها به لايكاد يعرف أي امرأة فى العالم. غير قادر على الإرتباط بأي أنثي أخرى ، وهي فى الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية امرأة وحيدة ، ثرية ، تقدم بها السن ، ولكن بها رمق من الشباب ، جسدتها عقيلة راتب ، أما كامل فإنه شاب قوي الحس ، يتلصص على الخادمات فى المنازل المجاورة ، ويمارسن العادة السرية بشكل دائم وهو يري الخادمات فى أوضاع مختلفة ، ولايجد أمامه من وسيلة للتفريغ الحسي سوى ممارسة هذه العادة وبعيداً عن أعين الآخرين.

وكامل لايبدو مريضاً نفسياً ، بإعتبار أن الكثير ممن فى سنه يمارسون هذه العادة ، لكنه شخص بلا أصدقاء ، أو رفاق ، ولذا فعندما يشاهد تلك المدرسة فى المترو ، فإنه يعجز عن الحديث إليها ، ويظل أياما يتتبعها ، وتحس به ، دون أن يجرؤ على مخاطبتها ، بل هي



تحاول أن تدفعه إلى محادثتها . وما أن يتم التعارف بينهما، حتى يتزوجان ، وتأتي الزوجة إلى المنزل ، ليتحول الحب الذي بينه وبين أمه إلى عائق حسي بينه وبين زوجته رباب. فهو غير قادر على الإتصال بها، مما يدفع به إلى التردد على العيادة النفسية. ويحكي قصته للطبيب النفسي.

وقد تعمد الفيلم أن يزيد من العقد الجنسية لدى بطله، بقيام الزوجة بخيانة كامل معه. ومن المفروض أن يتم تآلف بين الزوجة فى الرواية التي كتبها نجيب محفوظ. ولكن الفيلم اعتمد فى إلقاء الأول على العقد الجنسية، فهناك علاقة مقطوعة بين الزوج وإمرأته رباب، وعلاقة حسية قائمة بين هذه، وبين الطبيب ، ثم هناك جسر حسي تقيمه الأم بين الزوجين، وهناك صلح مع الجسد يحدث عندما يتمكن كامل من العلاج بعد أن يرقد فوق جسد إمرأة بدين الجاموسي، يتمثل فى علاقته بمعلمة يتعرف عليها ، وتتمكن من حل عقده، فى الوقت الذي إمتلك الطبيب جسم إمرأته . .

ويقول رفيق الصبان فى مقال نشره بمجلة الكواكب عام ١٩٧٠ إن الفيلم يعتمد على العنصر الجنسي أساساً . . ومبني حول عقدة البطل وعجزه الجنسي المحور الرئيسي للأحداث. وقد حاول السيناريست والمخرج أن يعبر عن ذلك بجرأة سينمائية ومواجهة صريحة تستحقان الإعجاب. خاصة فى مشاهد العادة السرية ومحاولة إغتصاب الطفل واللقاء الحاسم بين السيدة البدينة والشاب العجر.

« والفيلم الذي أبرز المشكلة الحسية التي تولدها الأم بين إبنها وزوجته لم يعالج الأمر، بل إنه زاده جسامة، فسرعان ماتم إكتشاف العلاقة الحسية بين الطبيب والزوجة، وتموت المرأة كي تترك الشاب أكثر تعقيداً، وكي يلجأ أكثر إلى أمه، وتزداد صلة الجنسية بالمرأة البدنية.

هذه عقدة حسية ناقشها فيلم مصري، بها شبه ما، أو

نسب، منقوطة بعقدة أوديب، على الطريقة الشرقية، ولاشك أن الأفلام التي ناقشت مثل هذه العقدة، ولكن السراب هو أبرزها، وأجرأها على الإطلاق، ومن ناحية أخرى، فإن عقدة أليكترا، التي تتمثل فى حب الفتاة لأبيها، وأن تراه النموذج الأوحد، وأفضل الرجل، قد تجسدت فى فيلم آخر هو «رغبات ممنوعة» لأشرف فهمي.

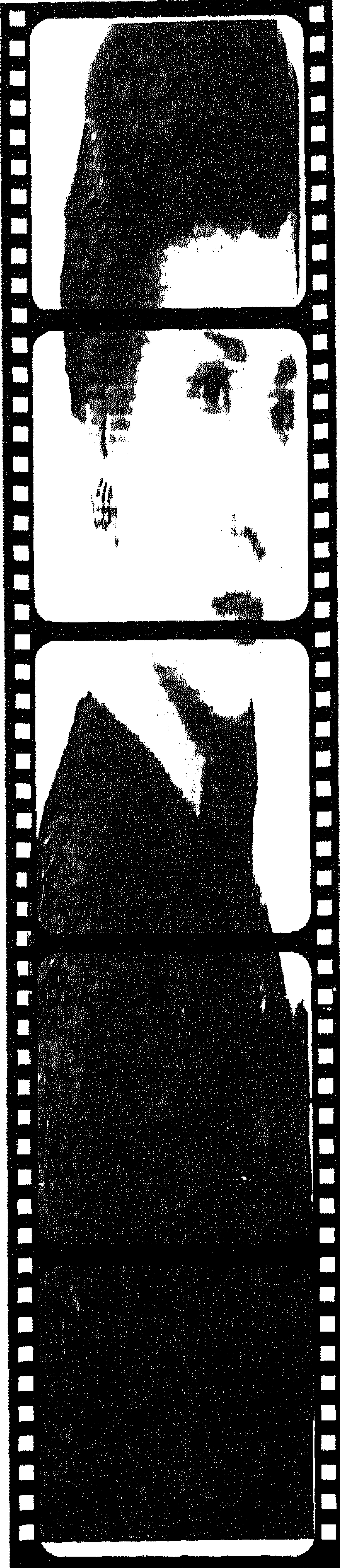
وهذا الفيلم لم يجد طريقه إلى دور، العرض لأسباب إنتاجية فى المقام الأول، وقد عرض فى مهرجان القاهرة السينمائي عام ١٩٧٩ كما شاهدناه على شرائط فيديو، والفيلم كتب قصته السينمائية صبري موسي وقامت ببطولته شادية وميرفت أمين وحسين فهمي ومحمود المليجي ويوسف شعبان، وتوفيق الدقن وكريمة مختار.

والأب فى هذا الفيلم هو عطية الجبلاوي «المليجي». إنه رجل قاسي القلب، ماتت كل عواطفه الإنسانية، وهو إلى جانب ذلك مصاب بعقدة حب التملك حيث يرفض أن يلحق إبنته سامية «شادية» بالمدرسة حتى لايراها أحد، بحيث عاشت جاهلة، وعانت الأمرين بهذا الجهل، لكنها على جانب آخر تحب أباها، وتراه الرجل النموذجي الأمثل، فهي لاتكاد تعرف رجلاً آخر، تتحسس يديه كأنها اليد الوحيدة الذكورية فى العالم. وتطيعه، وتخدمه بكل جوارحها.

وليس هناك رجل آخر فى حياة سامية، لكن الأب له ابن واحد هو أحمد، الذي يسعي أيضاً للسيطرة عليه وعلى الفتاة التي يحبها، زميلته فى الجامعة، وفى حياة هذا الأب علاقة حسية قوية بينه وبين الخادمة شوق، تأتي إليه فى الفراش وتمارس معه الجنس وهناك مشاهد جريئة بين الرجل والخادمة، التي استخدم زوجها فى جريمة قتل خاصة بأخته شديدة «كريمة مختار» التي جرأت أن تحب شاباً، فعمل عطية الجبلاوي على أن يتخلص من هذا الحبيب.

وربما لهذا السبب فإن سامية تعرف المأساة، ولاتجرؤ أن تقترب من رجل آخر، ولذا فهي تصدم بشكل مأساوي، حين تدخل يوماً على أبيها مع أخيها أحمد لتفاجأ بالأب وفى مخدعه الخادمة، هذا المشهد يعظم كافة الرغبات الممنوعة لدى الفتاة العانس، وقد تعاملت مع الأب حسياً، دون أن يكون هناك إتصال جسدي ملموس، ولكنه إتصال نفسي فى المقام الأول. وتتحطم جسور عديدة بين الطرفين، وتسعي الفتاة إلى التخلص من سطوة أبيها وتهرب من منطقة الملاحات التي يعيش فيها الجميع.

وهناك تشابه بين عقدة أليكترا والرباط الذي تم بين سامية وأبيها، فكل منهما لم يرتبط بالآخر حسياً، ولكن الإعجاب يصل إلى درجة الحس الخفيف. فى هذا الفيلم كانت المصابة بالعقدة الحسية إمرأة تتجاوز سن الشباب وفى العادة فإن مثل هذه العقد تعكسها السينما المصرية بالنسبة للشباب ولكن من الواضح أن هناك، إرتباطاً قد حدث بين إهتمام أشرف



فهمي بهذا النوع من العقد، وبعمله مع الممثلة شادية، حيث عملت معه فى ثلاثة أفلام ترتكز جميعها على علاقة ما بين الإبن وأمه فى «أمواج بلاشاطيء» عام ١٩٧٤، وهو فيلم لايقوم على عقدة أديب بشكل واضح ولكنه يقوم على أساس صدمة الإبن فى أمه حين يراها فى فراش عشيقها الرجل الذي تولي تربيته روحياً. فيلجأ إلى الزواج من عاهرة إلتقطها من طريق الكورنيش بالأسكندرية.

أما فيلم «إمرأة عاشقة» ١٩٧٣، فهو يدور على أساس عقدة أخف وطأة من سابقتيها وهي إرتباط زوجة الأب بإبن الزوج، وإقامة علاقة حسية معه. ومن المعروف أن «فيدرا» قد كتبها للمسرح كلاً من سوفو كليس و راسين. وفى السينما إستوحاها جول داسان عام ١٩٧٣ فى فيلم قامت ببطولته ميلينا ميركوري، وراف فالوني، ثم أنتوني بيركينز فى دور الإبن . وفى الفيلم اليوناني قامت العلاقة بسرعة بين الشاب وزوجة أبيه، واللذان بادرا بالإنتقال إلى الفراش، وإذا كان مصطفي محرم قد أشار فى عناوين الفيلم العربي أنه مستوحاه من أسطورة فيدرا، فهو فى الحقيقة منقول تماماً من الفيلم المشار إليه .

ولسنا هنا بصدد مناقشة ومقارنة بين الفيلمين، لكن من المهم أن نشير أن فيلم أشرف فهمي لم يذهب بالعاشقين إلى الفراش، بل جعل مابينهما حباً شفهياً فى البداية فقط، وليست به إشارة إلى التلامس الممنوع. والشاب هنا أحمد، طالب ببكالريوس الهندسة، ينتقل كي يقوم مع أبيه إسماعيل، رجل الأعمال الكبير وزوجة أبيه ليلي بالقاهرة، وذلك بإلحاح من الأب.

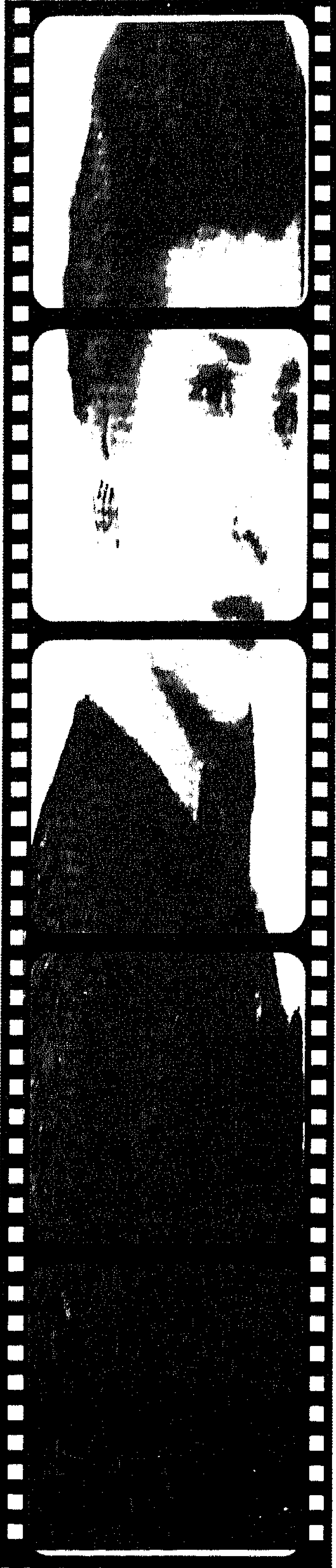
وفى البداية، وبإعتبارها زوجة أب فإنها تحاول إستمالته إليها وتعامله كأم، ولكنه يتعامل معها بجفاء ملحوظ، وما يلبث هذا الجفاء أن يلين، وتنمو بينهما قصة الحب الممنوعة . ويكشف الفيلم أن هذا الحب قد تولد بسبب الفراغ الذي تعيشه الزوجة وحاجة الإبن إلى أم، فنحن أمام عقدة قريبة من أوديب ، فالإثنان سرعان مايكشفان

مشاعرهما العاطفية، وكثيراً ماتخرج ليلي مع إبن زوجها وتسهر معه خاصة ليلة رأس السنة. وأمام هذه العلاقة المنوعة، يحاول الشاب أن يتفادي التوغل فيها، ويوافق فى البداية على أن تتم خطبته إلى إبنة شريك لأبيه، ثم يكتشف إستحالة إستمرار العلاقة، فيفسخ الخطبة، ويعود إلى زوجة الأب، ويمارس معها الحب. وهنا تتشابه العلاقة بين الفيلم العالمي والعربي، ولاشك أن هذا الإتصال الجسدي الأثم قد نبه الإثنين إلى مافعلاه، فتقدم ليلي على الإنتحار، أي أن العلاقة بين المرأة وإبن زوجها قد تعدت الشفاهية، والإرتياح العاطفى، إلى الإتصال الجنسي، وهو جنس محتوم، إندفع إليه كلاهما لقوة العلاقة بينهما، ولتعذر كلا منهما إقامتها مع شخص آخر.

ولاشك أنه فى تاريخ العقد الجنسية، فإن فيلم «إمرأة عاشقة» هو الأكثر جرأة، باعتبار أن الفراش قد جمع بين إثنين عن طريق المحارم، بإعتبار أن نفس العقدة قد عالجتها السينما المصرية بصورة أخرى فى أفلام مأخوذة عن مسرحية «رغبة شجرة الدروار» ليوجين اونيل، حيث قامت علاقة بين الابن الأصغر وبين زوجة الأب، لكن فى الأفلام المصرية التي اقتبست عن النص الأمريكي قد خففت من حدة العلاقة إلى حد ما، وأبعدتها عن مفردات فيدرا، وجعلت القصة تدور بين أخ أكبر وشقيقه الأصغر. وفى هذه الأفلام تم جماع جنسي، وولد سفاح. أي أن العلاقة هنا كانت كاملة. لكنها أفلام لاتعتمد على عقد جنسية، وان كان الإتصال الجنسي بين زوجة الأخ، وعشيقها قد تم بالفعل.

ومن الملاحظ من النصوص السينمائية السابقة أن إغلبها مستوحي من نصوص أدبية، أو أن أدباء قد قاموا بكتابتها، ولكن الأعمال التي كتبها إحسان عبدالقدوس يجب الوقوف عندها، حيث أنها تهتم فى المقام الأول بالجنس، وتعتمد على العملية الحسية، ومن ناحية أخرى، فإنها تدور فى عيادات الأطباء، أي أن أبطالها لديهم الشجاعة لطرق باب الطبيب النفسي، وسؤاله عن أسباب حالتهم. ونحن أمام فيلمين يتسمان بجرأة ملحوظة هما «بئر الحرمان»، و «أين عقلي»، وكلاهما مستوحي من الروايات القصيرة التي كتبها إحسان فى كتابه المعنون «بئر الحرمان»..

ففى الفيلم الذي أخرجه كمال الشيخ عام ١٩٦٨ بنفس العنوان. رأينا موضوعاً نفسياً جنسياً فى المقام الأول، سواء فى الفترة التي تقوم عليه بأن خيانة جنسية قد إرتكبتها الأم وهي صغيرة، مما انعكس على علاقتها بزوجها وأيضاً على سلوك إبنها، التي عندما تكبر، تعاني من إنفصام فى الشخصية. أي إننا أمام فتاتين متناقضتين، الأولي بريئة، طاهرة، تعيش حياتها سوية أمام الناس مخطوبة لشاب رياضي هو رزق، وناجح فى حياته. أما الفتاة الثانية فهي ميرفت، التي تنسلخ عن الأولي، تكرهها، وتحاول أن تنتقم منها، وهي تظهر فقط فى الليل، حيث تصاب ناهد بصداع، وعقبه مباشرة، تبدأ ميرفت فى الظهور.



وميرفت هذه تمثل الجانب الحسي فى الفيلم، فهي ترتدي باروكة حمراء، وقميص سهرة مكشوف، يتلألأ ويعكس أثاره، ويبدو الديكولتيه واسعاً من هذا الفستان الأحمر المكشوف الكتفين، كما أنها تبدو به أشبه ببنات الليل، وبالفعل فإنها تذهب إلى حيث طلاب المتعة. حيث تلتقي أولاً بفنان تشكيلي، يصحبها ليلا إلى منزله، تخلع أمامه ملابسها كي يرسم لها لوحة فاتنة، ولاتكتفى العلاقة بأنها تتعري أمامه فيرسمها، بل انها تقف وراء تمثال عاري بلا رأس، فيصورها لنا الفيلم كاملة العري، بالغة الإثارة. مما يوحي بأن الرسام قد مارس معها الجنس الكامل.

وعند تعود ميرفت إلى المنزل، تمارس طقوساً طويلة للخروج من هذه الشخصية، فهي تخلع ملابسها وتبدو بقميص داخلي بالغ الفتنة، وتبدأ فى إخفاء فستان السهرة الأحمر، حيث تضعه فى حقيبة، وتخفيها داخل الدولاب. ثم تخلع ملابسها، وتضع جسدها تحت الدش، كأنها تغتسل من ميرفت لتنام وتستيقظ فى ثوب ناهد.

أما المرة الثانية، فإنها تذهب إلى ملهي ليلي، حيث يصطادها أحد عشاق النساء. وهي تذهب إليه فى منزله، وقد وضعت على عينيها ريميل عبارة عن قطرات فضية لامعة، وتبدو فى قمة شبقها وهي تمارس الحب معه. وترتدي ملابسها الخليعة. ومن الواضح هنا أن الفتاة ليست عذراء، وأن ناهد فقدت بكارتها على جسد ميرفت. وقد بدت سعاد حسني فى هذا الفيلم فى قمة فتنتها وهي تؤدي دور ميرفت، كما بدا مدي التباين بين المرأتين، كل لها سلوك يناقض الأخرى تماماً.

وقد ركز الفيلم أن الفستان المثير الذي ترتديه ميرفت، ليس سوى نفس الفستان الذي كانت الأم تخرج به فى شبابها، وأن زوجها قد ضبطها فى حالة خيانة، وإنه أبقي عليها كزوجة من أجل إبنته ناهد، وقد حرم على نفسه الإتصال الجنسي بها منذ ذلك الحين، كما أن الأم هي

الأخرى إسمها ميرفت. ولذا فإنه حسب العقل الباطن فإن الأم بسلوكها المشين فى شبابها قد قامت بترسيب شخصيتها فى أعماق إبنتها، فلما كبرت، وصارت فى نفس السن. راحت تخرج منها، بإعتبار أن ناهد كانت حاضرة دوماً للخلافات الزوجية التي كانت قائمة بين أبويها.

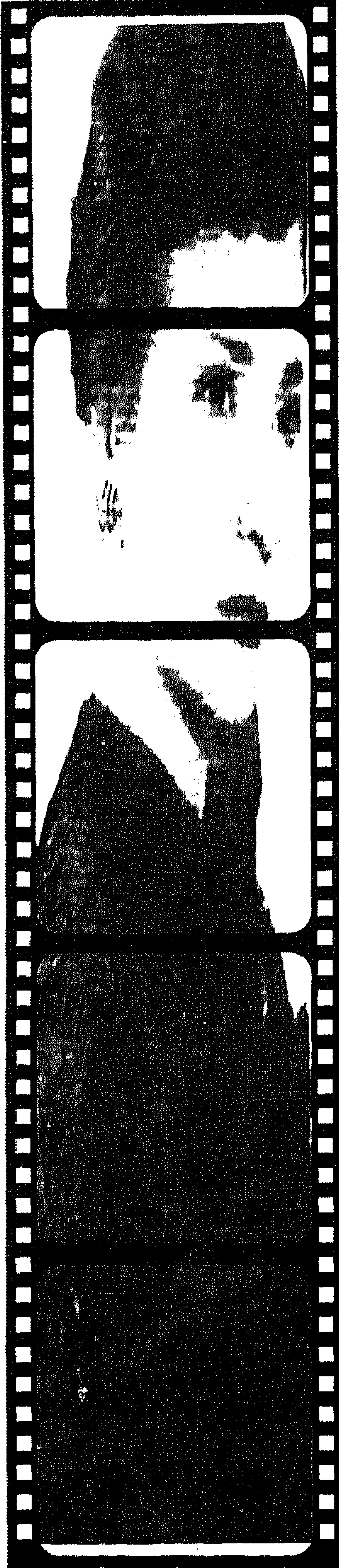
وعن رواية قصيرة أخرى من نفس الكتاب «بئر الحرمان » أخرج عاطف سالم فيلمه «اين عقلي» والذي يعتمد أيضاً على عقدة نفسية أساسها الجنس، بين الزوجة عايدة وزوجها توفيق. والسيناريو الذي كتبه رأفت الميهي يجعل المتفرج فى حيرة. فتارة نتصور أن عايدة هي المريضة، وأن زوجها يسعي إلى علاجها لدى الدكتور زهدي، وهو طبيب نفسي، وتارة أخرى تتهم المرأة زوجها أنه هو المصاب بعقدة نفسية جنسية، وأنه يحاول الصاق جنونه بها .

والعيادة النفسية هنا هي أيضاً ركز الأحداث أسوة بما رأيناه فى فيلم «بئر الحرمان » وإلى هذه العيادة تأتي أولاً عايدة كي تشكو للطبيب أن زوجها الشاب يصاب بحالات شلل مؤقت، وبأنه يحاول أن يوهمها بالجنون. وعندما يعلم توفيق أن إمرأته قامت بزيارة الدكتور زهدي، يكاد يفقد أعصابه ويدعوه إلى منزله ليناقشه فى الأمر. وهناك يسمع الطبيب إعترافات مخالفة، حيث يخبره الزوج أن عايدة تصاب من حين لآخر بحالة فقدان للذاكرة، وأنها تتهمه بأنه يدفعها إلى الجنون .

والعلاقة بين الرجل وزوجته فى توتر دائم، وشجار، لكنهما متحابان، ومن خصام إلى صلح، إلى خصام مرة أخرى، وعودة إلى الطبيب كي تحدثه عن زوجها، وتروي له أن شاباً كان يعيش فى ماضيها، يدعي شريف، وذلك قبل أن تقترن بزوجها العائد من أوروبا. وأن الشاب قد فض بكارتها وكانا ينويان الزواج لكن شريف مات فى حادث. وإنها عندما حاولت أن تخبر زوجها الذي تقدم لخطبتها رفض أن يسمع أي شيء عن الماضي فى البداية، لكنه راح يحاسبها بقسوة عن هذا الماضي بعد الزواج .

وأمام لعبة القط والفأر، وعدم معرفة من المريض من الإثنين يضع الطبيب عينيه على الزوج، ويطلب منه أن يتردد على عيادته، وبعد الكثير من الصد والتردد، يرفض توفيق أن ينام فوق أريكة التحليل النفسي مما يزيد الطبيب إصراراً أن يعرف عقدته. فيطلب من عايدة أن تحضر له سائق سيارة زوجها الذي فصله منذ فترة ، من عمله .

ويأتي السائق، ويروي أول التفاصيل فهذا الشاب الذي تعلم فى أوروبا، كان ينزل إلى الإسكندرية من أجل اصطياد الفاجرات ليقضي معهن أوقاتاً ممتعة ، حيث يذهب بالواحدة منهن إلى شقته . وبعد ذلك يطلب الطبيب من السائق إلى أن يأتي له بإحدى هؤلاء



العاهرات .. فيذهب السائق إلى الأسكندرية ويعود بواحدة منهن ، ويعرف الطبيب منها مراسيم ممارسة الجنس التي كان يمارسها معها، خاصة أنه كان يصر على أن ينزع عنها ملابسها، ثم يدفع بها إلى الحمام كي تنظف جسمها قبل الممارسة، وبعد ذلك يقوم بتوبيخها على مافعلته، ويطلب منها الإستقامة .

أذن ، فهناك عقدة نفسية مرتبطة بالجنس، تتمثل فى أن الزوج يحاول الإنتقام من زوجته من خلال علاقاته المتعددة مع بنات الليل، وأنه فى الوقت الذي يبدو فيه غير قادر على لوم إمرأته عما فعلته مع حبيبها السابق شريف، فإنه يفعل ذلك مع العاهرات. إنه يعتبر زوجته واحدة منهن. ولأنه قد تربي فى إحدى قري الصعيد تربية متزمتة، ولأن بداخله رجل شرقي وأوروبي معاً، الأول متأصل فيه، والثاني مكتسب حيث تلقي تعليمه فى أوروبا، لذا فإن كل هذا التناقض قد برز من خلال علاقاته ببنات الهوي .

أما عقدة هاملت، إن جاز التعبير، فهي تبدو واضحة فى فيلمين، الأول تمت معالجتها بشكل غير مباشر فى «وثالثهم الشيطان » والثانية إقتباس فى «يمهل ولايهمل » . ففى الفيلم الأول هناك حالة تقمص بين ممثل مسرحي ، وبين النص الشكسبيري الذي يمثله، وعقدة هاملت هنا كما نقول تقوم على أساس أن الشاب مصاب بأمه الخائنة التي شاركت فى قتل أبيه مع عمه الذي صار ملكاً.

وهشام هنا يعاني من عقدة مماثلة لدرجة أنه يكاد يخنق الممثلة نوال التي تلعب دور أمه لاندماجه فى الدور. عندما يعرض الممثل نفسه على طبيب نفسي، ويتضح أنه يعاني من عقدة نفسية عندما إكتشف أن أمه تخون أباه مع عمه، ولهذا السبب إندمج فى دوره المسرحي .

وفيلم كمال الشيخ غير مصاغ فى إطار جنسي أسوة بفيلم « بئر الحرمان»، وهو خال تمام من أي إشارات لذلك، وعليه فلن نناقشه هنا، وكذلك فيلم «يمهل

ولايهمل»، وهو مصاغ فى إطار من عصابات التهريب حيث يعرف سامي أن أمه قد إتفقت مع عمه تاجر المخدرات على التخلص من زوجها، والد سامي ، كي تتزوجه.

هذه هي صورة بعض العقد النفسية الجنسية كما ناقشتها الأفلام بشكل رئيسي، وهناك حكايات حسية فى مستشفيات المجانين، مثل المرض الذي يمارس الجنس مع فتاة مجنونة جميلة فى فيلم «أيام الغضب» لمنير راضي . ولكن مثل هذه الأفلام ولاتدخل فى نطاق حديثنا حول العقد الجنسية. وكما لاحظنا فإن المصابين بهذه العقد هم غالباً من الشباب، وأن هذه العقد تؤثر بالموجب على سلوك كل منهم الجنسي والعاطفى، وإنه بمجرد حل هذه المشكلة يدخل الشاب فى أطر الأسوياء .

١٠- الجرائم الجنسية فى السينما

فتش عن المرأة ...

عبارة قالها نابليون بونابرت منذ قرنين من الزمن . وهي صالحة للاستعمال منذ بدء الخليقة وتعني بالطبع أن المرء عليه أن يبحث وراء الأحداث الجسام فى تاريخ البشرية عن وجود المرأة وراءها، فهي السبب وهي الدافع، سواء تم ذلك بشكل مباشر أو بطريقة خفية .

والمرأة هي بلاشك بؤرة العالم. وجسد المرأة، هو المنشود الأهم فى كل هذا العالم، ودائماً يعود الرجل اليه من أجل أن يناله، ويتمتع به. ومن أجل هذه البؤرة، فان الرجل يمكنه أن يفعل أي شيء، من الطموح الي الجريمة، ومن بناء العالم إلى هدمه عن بكرة أبيه .

واذا كان نابوليون قد ردد هذه الجملة قبل قرنين ، فنحن فى نهاية القرن العشرين يمكن أن نقول : فتش عن الرجل ، بل من الانسب أن نقول «فتش عن الجنس» كي تعتدل المقولة .

ومن يقرأ صفحات الحوادث فى الصحف اليومية والاسبوعية سيلاحظ أن الجنس هو وراء كل هذه الجرائم بدرجاتها البشعة المختلفة. وأن الرجل يقتل ويسرق من أجل امرأة، وقد يقوم بقتل المرأة من أجل سبب يتعلق بالشكوك والغيرة، كما أن المرأة تقتل الرجل وتخونه. وتتزوج بأكثر من رجل لسبب حسي .

ونحن هنا لانحاول قراءة صفحات الحوادث ، ولكننا نؤكد أن الجنس هو سبب الجرائم ، وفى كتاب لنا تحت عنوان «الحب فى السينما» قدمنا دراسة عن جرائم الحب ، ولكننا فى هذا الفصل سوف نقدم جرائم الجنس بأشكاله المتعددة، سواء ما يتعلق منها بالاغتصاب ، أو جرائم الخيانة، والمرأة القاتلة بسبب جنسي ، ولقد خصصنا فى الكتاب الذي بين يدينا فصلاً خاصا عن الاغتصاب ،

وهي فى المقام الأول جرائم يحاكم القانون مرتكبيها ، وقد تم القبض على المغتصبين فى هذه الافلام . أما النموذجين اللذين سنقدمها هنا فان للاغتصاب معني آخر ، حيث تم اغتصاب الزوجة أمام عيني الزوج أحيانا ، من أجل اذلاله ، والانتقام منه ، ولم يتم القبض على الفاعل ، بل تم الانتقام منه عن طريق الزوج نفسه.

وأمامنا فى هذا الصدد فيلمان هما «الشيطان يعظ» لاشرف فهمي ١٩٨١ ، ثم «أرزاق يادنيا» لنادر جلال ١٩٨٣ . ففى الفيلم الأول قام الفتي شطا الحاجري بالهروب مع الفتاة وداد ، التي أحبها وطلب منه الفتوة الديناري أن يكون مرسالا بينهما لأنه يحبها ، لكن شطا رفض أن يكون هذا المرسال ويتزوج من وداد ، وهرب الاثنان من الحارة التي يحكمها الديناري الي حارة أخرى يحكمها الفتوة شبلي الذي توجه ذات صباح الي بيت الزوجين ، ومعه المأذون ، وأمر شطا أن يطلق زوجته.

وعندما رفض الزوج أمر الفتوة ، جاءت عقوبة شطا فورية ، فقد اقتحم شبلي الغرفة، غرفة الزوجة ومعه رجاله الاشرار ، وانهال اعوان الفتوة على الزوج فى حين قام آخرون بصلب الزوجة على الفراش وافترس الفتوة الزوجة . . اغتصبها على مرأي من رجلها .

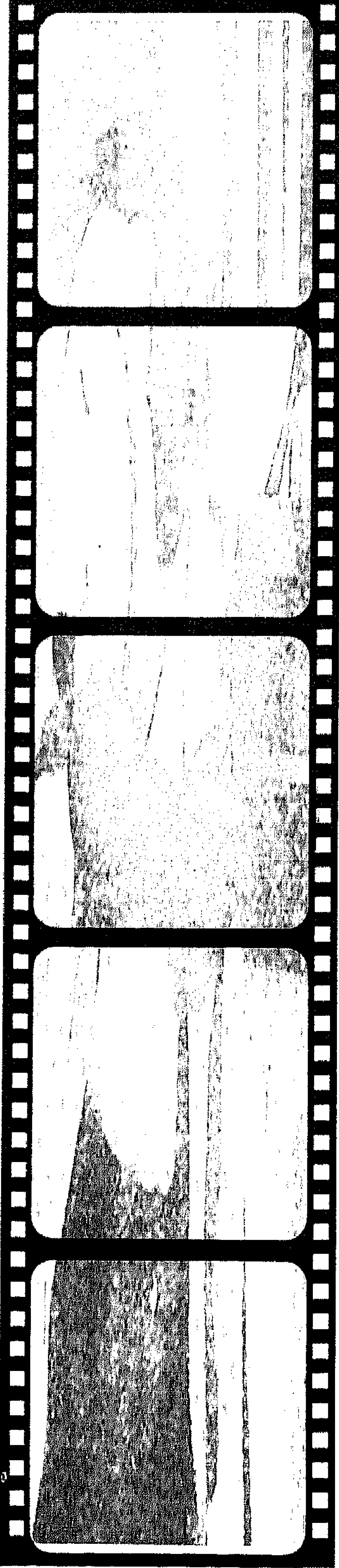
ومشهد الاغتصاب هنا بالغ الشراسة وممزوج بصراخ المرأة والامها ، وبوجه الزوج، وأساسه الشديد بالمهانة . فالمغتصب تبدو عليه علامات المتعة ، وهو يضحك ضحكة المنتصر ، ثم يقوم بوضع طرف جلبابه بين اسنانه وهو يهم باغتصاب الزوجة .

وقد بدا مشهد الاغتصاب هنا كما كتب عنه مجدي فهمي فى مجلة «الشبكة» : حركة الكاميرا مدروسة وتصويرها لنور ونبيلة من عل تلفس بعد الاغتصاب فى السرير ، جسد الضالة التي آل أليه كيانها بعد الاغتصاب » .

ومن المعروف أن هناك علاقة توتر قد سادت حياة الزوجين بعد هذا الاغتصاب ، فالمرأة صامتة ، منكمشة ، أو راقدة فوق السرير شاردة ، لقد تمت اهانة جسدها ، ولأن المغتصب هنا هو سيد الحارة ، ويمثل القانون فانه لايتم القبض عليه ، ولذا فإن القصاص الذي يأتيه يكون على يد شطا بنفسه ، وهي نهاية دموية مليئة بالعنف .

أما فيلم «أرزاق يادنيا» فان هناك اغتصاباً جماعياً بالغ الوحشية للزوجة سنابل ، وهو مشهد مليء بالدم ، مما يعكس مقاومة المرأة لعملية اغتصابها من ناحية ، كما يعكس قسوة الرجال ، فليس الاغتصاب هنا من أجل الجنس ، وانما هو فى المقام الأول لاذلال الزوج ، واهانته فى رجولته وشرخ العلاقة بينه وبين المرأة .

والزوج أبوزيد هنا ، بساق واحدة ، يعمل فى مهن بسيطة ، مثل مسح السيارات ويجد نفسه فى



منافسة مع غراب ، أحد رجال مؤسسة أقتصادية انفتاحية ، ومن أجل الانتقام مما فعله الزوج ، فان الانتقام يأتى عن طريق هتك الشرف . ومثلما حدث فى فيلم «الشيطان يعظ» فان جزاء المغتصب يأتى عن طريق الانتقام الذى يقوم به أبوزيد ، وليس عن طريق القبض على الفاعل ، والمثول أمام المحكمة .

ويعكس الاغتصاب مدى اذلال الآخرين عن طريق الجنس، ليست الزوجة التى يقطر جسدها دما ، ولكن ايضا للزوج الذى لم يستطع الدفاع عن المرأة ، بل كان شاهداً فى فيلم أشرف فهمى على ولوج جسد آخر فى زوجته . ومن هنا تأتى القسوة . لذا وقفنا عند هذين النموذجين ، ففى أفلام الاغتصاب الاخرى ، كان لاقتحام جسد امرأة معنى الامتاع ، والبحث عن الشهوة ، واشباع الغريزة مهما رفضت المرأة ، لكن جرائم الاقتصاد هنا تأخذ معنى مضاد لكل من الاشباع ، والمتعة ، فليس فى المشاهد التى رأيناها مايدل أن شبلى قد نال وطره من المرأة ، وأن الرجال التابعين للمنافس قد وصلوا مع سنابل إلى لحظة الذروة الحسية .

أما النوع الثانى من جرائم الجنس ، فهى التى تقدم أساساً على الخيانة ، بمعنى أن امرأة تخون زوجها ، مع رجل آخر ، هذا الرجل أكثر فتوة ، وشباباً ، وتتوطد العلاقة الجنسية بين المرأة والرجل فيصبح من الصعب عليهما الانفصال جسدياً ، مما يدفع بالمرأة أن تحرض العشيق على قتل زوجها ، والتخلص منه ، كما يسلك الطريق أمامها للاستمرار فى هذه العلاقة . وقد رأينا هذه العلاقات الحسية فى أفلام عديدة منها «الطريق» لحسام الدين مصطفى ١٩٦٤ ، و«وصمة عار» وكلاهما مأخوذان عن رواية نجيب محفوظ ، ولكن هذا الموضوع مشابه فى وقائعه من رواية «ساعى البريد يدق الجرس مرتين » للكاتب الامريكى جيمس كان التى تحولت الى اكثر من فيلم فى الاربعينات والثمانينات فى السينما الامريكية . أما الفيلم الأكثر قربا من الرواية ، والفيلم الامريكى ، فهو «الجحيم » الذى اخرجه محمد راضى عام ١٩٨٠ . وهو نفس السيناريو الذى سبق لسيف الدين شوكت أن قدمه فى

السينما اللبنانية فى فيلم شديد الحسية باسم «طريق بلانهاية» .

والمكان فى هذه الافلام كلها هو فندق ينزل به الشاب ، أو هو استراحة ، مثلما فى الجحيم، فرمزى فى هذا الفيلم الاخير ينزل استراحة على الطريق ، ويعمل بها ، ويكتشف أن منصور العجوز غير متوافق جنسياً مع زوجته ، لذا فانه يرمى بشباكه عليها ، وسرعان ما تقوم العلاقة الحسية بينهما ، وتدفع المرأة سلمى بعشيقها الى أن يقتل منصور من أجل أن يخلو لهما الجو .

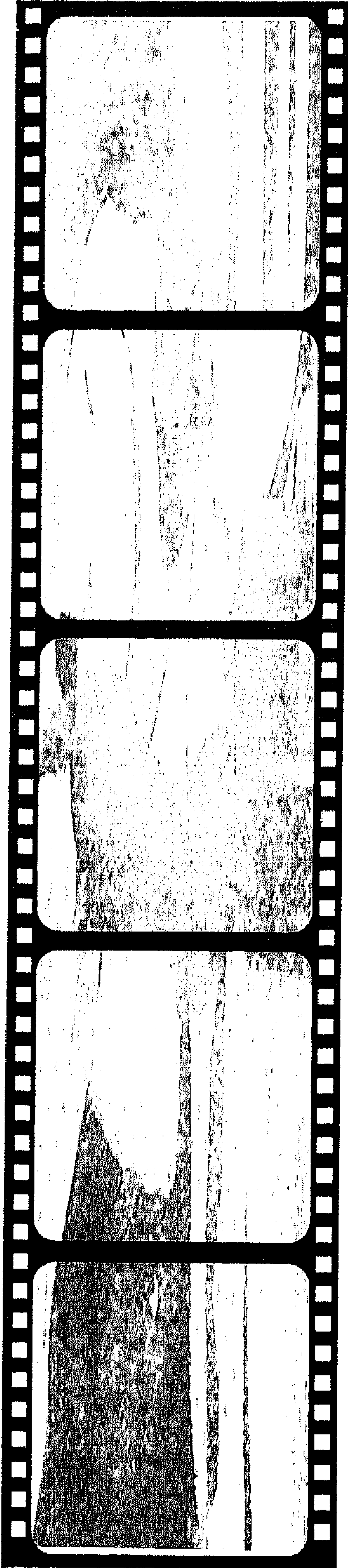
السبب الأول فى القتل هو الجنس ، وليس المال مثلما فى فيلم «الطريق» ، وذلك باعتبار أن رمزى لديه حقيبة النقود التى هرب بها من مجموعة لصوص . وهو يوافق على هذا ليس طبعا بدافع الاستيلاء على استراحة لكن من اجل الاستحواذ على المرأة التى تلح عليه ، وتطلب منه أن يفعل ذلك وهو بين أحضانها ، اسوة بفيلم «الطريق» . حيث يبدو الرجل فى قمة ضعفه معها . لذا فانه لن يتردد . لكن فيلم الجحيم ، سرعان مايأتى لرمزى ببديل مختلف ، حين تظهر شخصية نجلاء ابنة منصور التى تمثل الوجه البرىء ، فتقوم بينهما علاقة عاطفية ، مما يدفع بالزوجة أن تتخلص من زوجها عن طريق غاز السخان ، ولكنها تفشل من الهرب ، فتشتعل النيران فى الاستراحة .

وهناك جريمة فى فيلم «امرأة ورجل» لحسام الدين مصطفى ١٩٧١ ، والمأخوذ عن احدى قصص يحيى حقى ، وفى هذا الفيلم هناك أكثر من جريمة بسبب الجنس ، فجاسر يقتل أحد رفاقه لانه عيّره بحبه للراقصة وبائعة القهوة حميدة ، فيدخل السجن ، ويخرج ليعمل فى نفس المحاجر ، وينزل عند أحد أقاربه اسماعيل ، والمتزوج من الجميلة نرجس ، ويقع فى غرامها ، وللمرة الثانية ، فانه يقتل من أجل امرأة . أى من أجل أن يصفو له الجو معها . ويتزوج اسماعيل من عشيقته بعد أن كان قد تزوج من ابنة صاحب المحجر ، من أجل اغاظتها . وتعيش معه نرجس الى أن ينفجر لغم ذات يوم فيه ، فيفقد بصره ، ويعلم أن زوجته تبيع جسدها عن طريق القواد شيخ الخفر فيقتلها ويقتله.

أربع اشخاص ماتوا لاسباب متعددة ، ولكن الجنس هو محور كل اسباب القتل ، ابتداء من الرجل الذى عايره من أجل علاقته بعاهرة ، ثم قتل زوج نرجس ، وفى النهاية نرجس وقوادها معاً.

وتتم الجرائم بشكل بالغ البشاعة ، خاصة قتل نرجس ، فجاسر يسترشد بصوت خلخال نرجس الذى أهداه لها ذات يوم ، وسرعان مايمسك بقدمها ويغرز اظافره فى عنقها . كى تموت بين ذراعيه بعد أن فقدت الانفاس .

ويعتبر فيلم «امرأة ورجل» من بين الأفلام الأكثر جرأة فى تاريخ السينما المصرية ، وقد افردت عنه اعتدال ممتاز فصلاً فى كتابها «مذاكرات رقيبة سينمائية» ، جاء فيه حول مايتعلق بالقتل



: ان بطل القصة يثير خيالات نساء القرية وفتياتها . لأنه قتل رجلاً ندد بعلاقة بينه وبين غازية القرية .. ويدخل السجن .. فتطلق عليه نساء القرية اسم «جاسر بتاع حميدة» ويتهافتن عليه لدى عودته من السجن . ويطلقن الزغاريد ، وكأنما هو لم يقتل رجلا من رجالهن.

«أن هذا البطل لا يكاد ينعم بضيافة ابن عمه الفلاح وايوائه له بعد خروجه من السجن ، حتى ينصب شباكه لزوجته ، وتجاريه الزوجة ، وتتفنن فى اغرائه بشتى المغريات ، حتى وزوجها نائم فى البيت .

«ان من اليسير فى هذه البيئة أن تمارس الزوجة تجارة الجسد فى بيوت العزاب من سكان القرية . وأن يكون قوادها فى هذا العمل، هو شيخ خفر القرية بزيه المعروف .

«ان العنصر الشريف الوحيد الذى يشمئز من عمل الزوجة ، ويندد به هى غازية القرية . أما باقى الرجال والنساء .. فيلاحظون ويسكتون . وكأن شيئا غير عادى ولا مألوف ولا مستنكر يجرى فى محيط قريتهم ..

«أما مناظر العنف والقتل بالجملة ، فتبلغ الذروة » .

اذن فالخيانة والجنس هنا مرتبط فى المقام الأول بالجريمة ، وتبدو جرائم الجنس هنا مركبة ، متداخلة ، ومتأصلة لدى نفس المجرم الذى يقتل أربعة أشخاص بسبب الجنس أو غالبا مايكون عقابه محققا ، فقد دخل السجن بعد جريمته الأولى ليخرج وتبدو شهيته مفتوحة ليكرر القتل ، من أجل الجنس أيضاً .

وهناك جرائم أخرى حسية فى أفلام مثل «فضيحة فى الزمالك» لم يكن فيها قاتل بل سجلت كجريمة ، حيث تصيب العاجز العاشق العجوز أزمة قلبية يموت على أثرها ، وهو بين ذراعى عشيقته التى تهرب خوفا من الفضيحة ، مما يثير الشبهات عن وجود امرأة أثناء الوفاة وتتجه الى اخت العاشقة .

اذن ، ففى الفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٥٨ ،

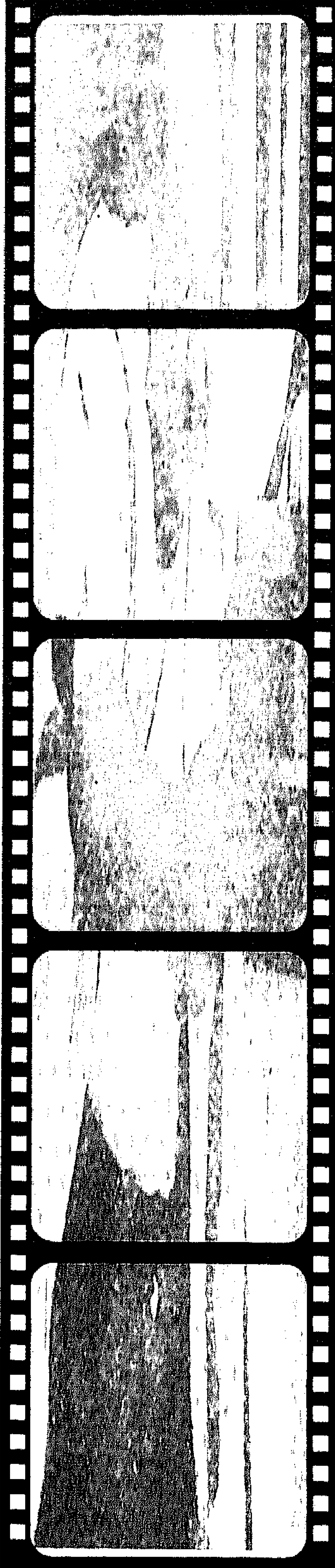
لم يكن هناك قاتل ، بل جريمة مرتبطة بالجنس فى المقام الأول . وهناك أفلام بها جرائم حب ، وليست جنس بالشكل المتعارف عليه ، فرغم وجود علاقة كاملة بين المحامى وموكلته فى فيلم «جريمة حب » لعاطف سالم ١٩٥٨ ، فان دافع القاتل لم يكن الجنس ، بل أنه مدفوع من قبل الزوج السابق للمرأة التى كان يتوق للعودة إليها ، فلما فشل اراد أن يتخلص منها ، وراحت الشبهات من جديد إلى إمرأة أخرى ، وهى زوجة المحامى .

وبعد الاغتصاب من أجل اهانة الجسد ، والجرائم من أجل الجنس ، قامت حوادث سرقة فى أفلام عديدة بسبب الجنس ، ومن أجل الحصول على امرأة بعينها ، شابة ، مليئة بالحيوية ، وقد بدا هذا فى الاقصوصة التى كتبها نجيب محفوظ تحت اسم «دنيا الله» حيث تم تحويل هذه الأقصوصة إلى فيلمين ، الأول أخرجه ابراهيم الصحن ضمن القصة الأولى فى فيلم «٣ قصص » عام ١٩٦٨ ، والثانى أخرجه حسن الامام كفيلم متكامل عام ١٩٨٥ .

وتقوم فكرة الفيلم الأول على أساس حسى ، فالساعى العجوز البدين قضى أربعين عاما فى ديوان حكومى «كل مافعله فيها انه ظل يحمل الاوراق وصينية القهوة و الشاى من مكتب إلى مكتب . وقام بألف مشوار ومشوار وصعد السلم آلاف المرات ، وتلقى آلاف الاهانات . ولكن ها هى مجموعة من الظروف تتفاعل ، وبينما هو يقترب من الشيخوخة ، لتضعه وجها لوجه مع هذا السؤال الذى يبهره تماما : لماذا عشت كل هذه السنوات ؟ ومن هذه الظروف وصوله الى سن اليأس، واستيقاظ رغبات حادة فى نفسه ، ترجع الى ازدياد تشبثه فى الحياة ، ولا يوجد فى بيته مايشبع رغباته . فزوجته تقترب من الشيخوخة هى أيضاً ، ولهذا تتخذ التفاصيل البسيطة . كما كتب صبحى شفيق فى مجلة المسرح والسينما ، مارس ١٩٦٨ : مظهراً كبيراً فى نفسه ، فمثلا ، هناك فى المقهى الذى يجلس فيه بائعة اليانصيب ، وهى ذات سحر ودلال لايقاومان ، انها تشده اليه بانثناءة جسدها وليونة حديثها ، وتوصله الى اقصى درجات الشبق » .

وهذه الفتاة تؤجج لدى العجوز الرغبة فى أن ينالها ، لذا فانه يقرر أن يهرب برواتب الموظفين، من أجل انفاقها على نرجس ، ويعيش معها بضعة أسابيع ، فعلى شاطىء أبى قير ، يعيش العجوز والشابة فى سعادة مع الطعام الجيد ، والشراب اللذيذ ، ترقص له فوق المائدة ، وتتلوى امامه فوق الرمال .. لقد سرق من أجل جسدها ، وها هو يهنىء بالجسد ، وصاحبته حتى يتم اكتشاف أمره .

وقد جسدت ناهد شريف دور بائعة اليانصيب ، فاألهبت الرجل كل المشاعر الساخنة القديمة . أما البائعة المتجولة فى فيلم حسن الامام فقد جسدتها معالى زايد ، فى أحد أدوارها الاكثر إثارة فى السينما المصرية . وسبب الجريمة الجنسية يختلف فى التفاصيل ، فاذا كان الساعى فى الفيلم الأول



هو الذى سرق من أجل الاستمتاع لبضعة أيام بالفتاة الشابة ، فان ابراهيم فى فيلم الامام أصغر سناً ، وأكثر رشاقة ، فالساعى فى فيلم الصحن (صلاح منصور) رجل بدين مكتنز اللحم ، فضلا عن شيخوخته ، وهو بالتالى غير جذاب لأى أمرأة ، مما يجعل المرأة تسعى إلى قبوله من أجل ماله . أما سبب السرقة فى فيلم حسن الامام فانه يأتى من خارج ابراهيم ، حيث يدفع رجل اسمه حمودة صديقته ياسمين ، البائعة المتجولة الى السرقة من أجلها والهرب معها الى الاسكندرية والمرأة لا تعيش لحظات سعادة مع الرجل الذى سرق من أجلها ، بل سرعان ماتتشاجر معه ، وتعتدى عليه وتهرب بالنقود التى سرقها . كما تفاجأ أن الرجل الذى سرقت من أجله قد تزوج من صديقته القديمة عزيزة ..

أى أن فيلم حسن الامام قد صنع مجموعة من جرائم السرقة من أجل الجنس ، فالساعى يسرق مرتبات الموظفين ويهرب بها من أجل امرأة فاتنة ، بالغة الاثارة ، تنجح بفضل عباراتها وكشف أجزاء من جسدها أن تقتل تردده ثم اذ بهذه المرأة تسرق المال المسروق من أجل رجل آخر تحبه ، وتسعى الى الزواج منه . ثم أن حمودة نفسه يسعى للاحتيال على ياسمين وسرقة المال منها من أجل عزيزة ، المرأة التى سرق من أجلها . وذلك عندما أوهمها أن الشرطة تبحث عنها لانها قتلت ابراهيم – ويتظاهر بانه سيحاول ، هو وعزيزة ، اخفائها وعليها أن تترك عنده النقود ، لكن سرعان ماتكتشف ياسمين الخديعة وتبلغ الشرطة .

وعلى جانب آخر ، فان كل اللصوص فى قصص السينما قد قاموا بالسرقة من أجل النساء ، والكثير منهم تابوا ايضا من أجل النساء ، وفى الافلام السينمائية التى عرضت فى نهاية الاربعينات والخمسينات كان اللصوص يسرقون الأموال من أجل أن يسكبونها فى ملابس الراقصات ، مثلما حدث فى أفلام «الافوكاتو مديحة» ، و«لقمة العيش» ، و«آمال» ، وغيرها ... لكن رغم أن السرقة هنا من أجل الجنس ، والنساء ، فاننا لم نشاهد أيا من هؤلاء اللصوص يمارسون الجنس مع النسوة اللاتى سرقن

الأموال من أجلهن ، صحيح أننا سمعنا بعض عبارات الغزل ، لكن سرعان ماتم القبض على اللص قبل أن يهنأ كثيراً بجريمته .

أما فيلم «المرأة والساطور» فهو أحد أبرز الافلام الحديثة التى تناولت جرائم الجنس وسوف نتناوله بمنظور نقدى .

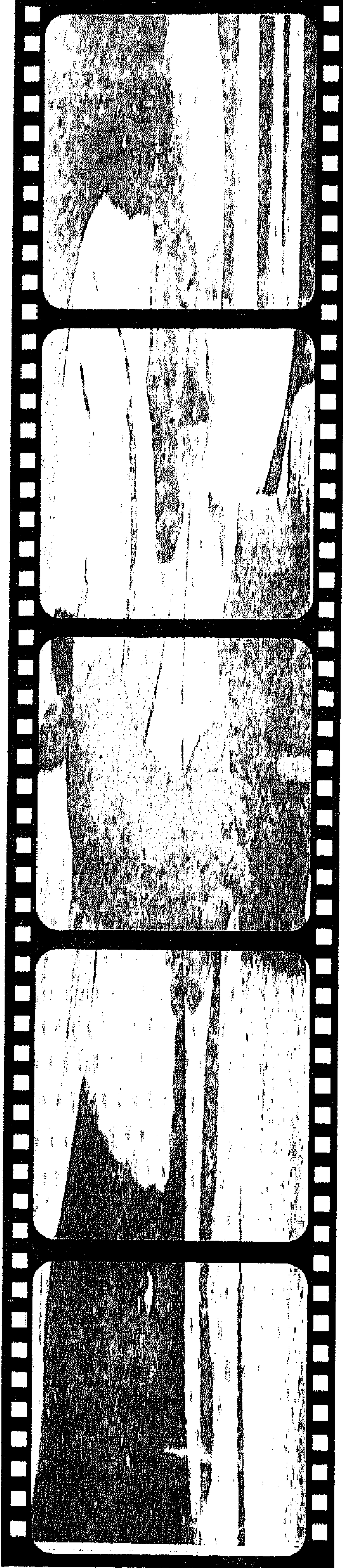
بعد أن أضيئت أنوار الصالة ، رأيت من بين العدد القليل الذى شاهد وقائع فيلم «المرأة والساطور» لسعيد مرزوق أربعة أطفال مع أسرهم أعمارهم تقل عن الست سنوات مما أصابنى بصدمة ، وأنا أتساءل : هل شاهد هؤلاء الأطفال الصغار كل ما جاء فى الفيلم من بشاعة جنسية ، حتى وان كان عن طريق غير مباشر ؟

بدت هذه النقطة واضحة أيضاً فى فيلمى «عتبة الستات» لعلى عبدالخالق ١٩٩٥ و «لحم رخيص» لايناس دغيدى ١٩٩٦ ، ولاحظنا أن الصغار يسألون : «يعنى ايه ياماما؟» . ومثل هذه الاسئلة لابد أنها قد طرحت من الصغار، وهم يرون الزوجة تصرخ بشدة ، وتعلن للمحقق أن زوجها كان قذراً للغاية ، وهو يدير له ظهرها ، مما يعنى أنه كان يستعملها من الخلف جنسياً .. وقد تكرر هذا المشهد أكثر من مرة ، لدرجة تدفع بالاطفال فعلاً أن يسألوا : هو بيعمل ايه ياماما ؟

السؤال المطروح : لماذا ندخل الاطفال فى عوالمنا نحن الكبار ، خاصة الشواذ منا ، والبالغى القوة ، وهل تعتبر هذه الاسرة التى خرجت بأبنائها على سبيل التنزه أنها قد قامت بالدور التربوى الصحيح وهى تنزه الأبناء فعلا ؟

قررت أن أبدأ بتناول الفيلم حول هذه النقطة فمتعة المشاهدة لم تحدث رغم أن الفيلم من اخراج سعيد مرزوق ، وهو واحد من القلائل الذين تركوا علامات بارزة ، منذ بدايته فى عام ١٩٧٢ وحتى الآن، أى منذ ربع قرن كامل .

لكن من الواضح أن سعيد مزروق قد مر بمرحلة فنية توجب المراجعة ، ففى أفلامه الخمسة الأخيرة تدخل فى كتابة النص السينمائى ، واعتمد فى هذه النصوص على قصص حقيقية منشورة فى صفحات الحوادث بالصحف . ابتداء من «المغتصبون» ١٩٨٨ . ثم «هدى ومعالى الوزير» ١٩٩٥ ، وأخيراً «المرأة والساطور» . فقصص من هذه الافلام معروف لدى الناس سلفا، وتهافت السينمائيون على تقديمه فور نشر الحوادث فى الصحف ، مثل «المغتصبون» الذى رأينا نفس قصته فى فيلم قام ببطولته يحيى الفخرانى عام ١٩٧٥ بعنوان «الأوغاد» . أما فيلم «المرأة والساطور» . فقد قدم موضوعه محمد شبل عام ١٩٩٢ باسم «غرام وانتقام بالساطور» ، والفيلمان عن أمرأة قتلت زوجها بسبب رجل آخر ، وقامت بتقطيع جسمه إلى ٣٦ قطعة ، وتركت أشلاءه تتناثر ، وراحت تدفنها فى أماكن مختلفة حتى تم كشف أمرها .



الموضوع اذن مكشوف أمام المتفرج ، ومعروف سلفا ، اذن فلابد أن يأتى مخرج مثل سعيد مزروق ويقدمه لنا برؤية تختلف تماما . أو برؤية جذابة . لكن هذا لم يحدث على الاقل فى الجزء الأول من الفيلم ، حيث مزج بين غموض تحقيقات الشرطة ، وبين المواقف الكوميدية . وهو مزيج منطقى تماما . فنحن نعرف سلفا ، من العنوان ، ومن أفيشات الفيلم أن هناك أمرأة قتلت زوجها بالساطور ، ولكن رجل الشرطة لايعرف ، وبعد أن يتم العثور على جثة الزوج تشتبه الشرطة فى عدة أشخاص منهم امرأة مكتوب اسمها على احدى الحقائب التى تم العثور على جزء من الاشلاء بداخلها ، هذه المرأة (أنعام سالوسة) هى مدرسة . باعت حقيبتها بعد ذلك باعتبار أنها قد استخدمتها، وراح أخوها بائع الروبابيكيا يخبر الشرطة عن الأشخاص الذين باع لهم الحقيبة .

وقد رأينا فى هذا الفيلم أشياء ضد المنطق المألوف ، كأن يقوم بائع حقائب قديمة بتسجيل أسماء زبائنه فى سجلات ، وهو أمر أعتقد أنه غير موجود فى الواقع . اذن فقد بدأ الفيلم من خلال أجواء بوليسية تقليدية لم تساعد فى عمل أى جاذبية للمتابعة ، ولكن ايقاع الفيلم كان سريعا ، والحوار مختصراً ، مثل مشهد الانتقال إلى المنزل الصحراوى للقتيل ، لكن المثير للدهشة أن الشرطة تستدعى الزوجة ، وتأتى بكامل ارادتها ، كى تعترف ، دون أن تفكر فى الهروب ، أو أن تدافع عن نفسها ، ولم يكشف لنا الفيلم أين كانت مختبأة فى تلك الفترة . وما موقف ابنتها ، ويدا أن الفيلم يهتم فى المقام الأول بالكشف عن تفاصيل العلاقة بين الزوج القتيل محمود علوان (أبو بكر عزت) وبين الزوجة سعاد (نبيلة عبيد) .

وقد أدخلنا الفيلم فى الحدوتة بشكل مباشر ، وساذج بمجرد دخول المرأة المشرحة ورؤية جثة زوجها ممزقة إلى اشلاء ، والحقيقة أن حالة من الغثيان قد أصابتنا نحن المتفرجين وأن كان هذا شىء يبدو عاديا لامرأة بدأت علاقتها بالأشياء بريئة ، تنزعج

من ذبح حمامة فاذا بها تمزق زوجها الى ٣٦ قطعة ، وقد تكون حالة جنون مؤقت ، لكن قيامها بتوزيع هذه القطع بشكل ماهر وحاذق يجعلنا ندرك مدى التناقض بين الصورتين اللتين حاول الفيلم أن يكشفهما لنا عن هذه القاتلة .

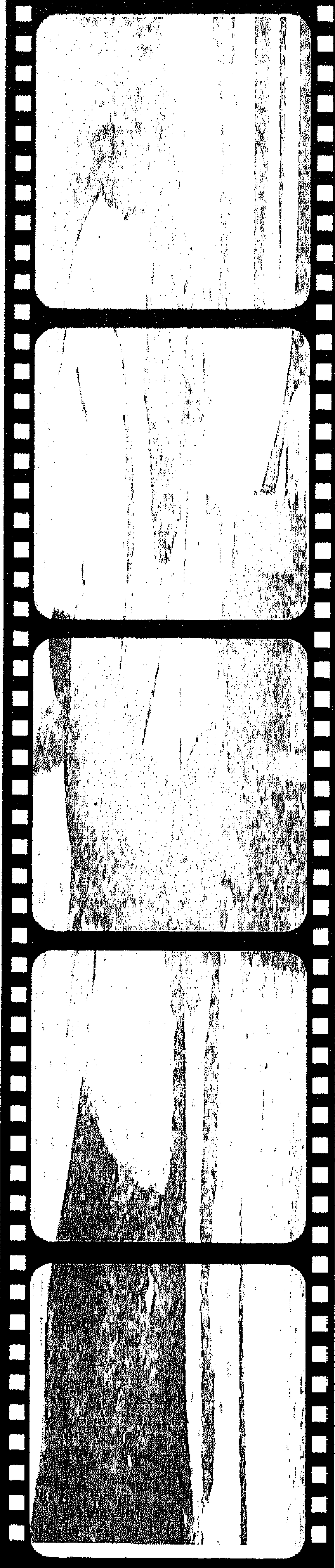
والفيلم ملىء بالمواقف الساذجة المتناثرة ، منها على سبيل المثال مشهد الكلاب وهى تطارد الزوجة ، حين ذهبت لاخفاء جزء من الجثة فى الفنار ، فلا نعرف ماذا حدث بينها وبين الكلاب ، ويبدو أن كل هذه التفصيلات لم تستوقف المخرج كاتب السيناريو قدر العلاقة نفسها ، كما أشرنا .

فعلى سبيل المثال ، فان طريقة التداعى التى جاءت للمرأة وهى مغمى عليها ، كانت تتنافى مع الواقع ، فالمرء فى مثل هذا الحال ، لايتذكر الاشياء بنفس الترتيب المنطقى ، منذ بداية اللقاء ، وان مايحدث هو مجموعة من اللقطات المتتابعة المتناثرة ، غير المرئية زمنيا . وذلك مثلما حدث فى الفيلم الفرنسى «أشياء الحياة» اخراج كلود سوتيه عام ١٩٧١ .

أما تفاصيل العلاقة التى يؤكد عليها الفيلم ، فهى تقريباً مالم نكن نعرفه ، فنحن أمام زوجة وفيه ، مثقفة ، ثرية ، ورجل غير عادى فى كل مايفعله ، فهو ينصب على كل من يقابله ، ابتداء من زوجاته الكثيرات التى لاتعرف أمه عددهن (١٧ تقريبا) ، الى ذلك الموظف المحال على المعاش البير (عبدالمنعم مدبولى) الذى نصب عليه واستولى منه على أمواله ، وعقاراته ، وتركه بدون مأوى ، وهناك تشابه غريب بين سلوك الزوجة والبير ، فكلاهما لا يلجأ إلى الشرطة عند اكتشافه لعملية النصب ، بل أنه يلجأ إلى الحيلة .

وعلى سبيل المثال ، فان البير يسعى لمقابلة محمود فى أكثر من مكان ، كأنه يستميله لاستعادة نقوده ، ورغم معرفته أنه نصاب ، لكنه يذهب لاحضار سعاد من منزله ، ويستضيفه فى داره ، بينما الشرطة تبحث عنه، أما المرأة فانها تقبل معاشرة جنسية جديدة وتقيم مع زوجها لبعض الوقت قبل أن تقتله . وتبدو هذه المعاشرة بالغة القسوة حيث يرغم الرجل امرأته على أن تنام على وجهها كى يمارس معها الجنس من الخلف ، وهى نفس الأوضاع غير المألوفة التى مارسها الزوج العجوز مع امرأته الشابة فى فيلم «لحم رخيص» .

حتى القتل نفسه لم يكن مبرراً ، وليس له أى دافع قوى ، باعتبار أننا أمام أمرأة مستكينة ، كل ماتفعله أن تصرخ ، وتتعصب ثم تهدأ مرة أخرى . تقبل أن يأخذ منها شقتها ، وتصرخ ثم تقتنع ، وتنام فى الفراش ، وبنفس الأوضاع غير المألوفة ، حتى ابنتها التى حاول الزوج ممارسة الجنس معها أثناء وجودها فى الحمام ، فان الام لا تأخذ موقفاً ايجابياً ازاءه . وكل ماتفعله أن تذهب معه الى منزله الصحراوى ، وهناك تضع له الحبوب المنومة . التى سبق أن وضع لها منها . وعندما تدرك أنها وضعت الكثير وأنه يموت ، اذا بها تنهال بواسطة السكين على صدره وتحطمه .



لديها حق هذا ، ما يحاول الفيلم أن يؤكده . لكن أين التبرير ، والمنطقية ، فكيف لها أن تنزعج بشدة لأن قلبه يتوقف من جراء الحبوب الكثيرة ، ثم بها تنهال عليه طعناً .

لم يجعلنا الفيلم نتعاطف مع الزوج ، وبالطبع فكل تعاطفنا مع المرأة التى استكانت تماما ، فلم تبلغ الشرطة إلا بعد أن تمزق الثوب تماما .. باعتبار أن الزوج قد مزقها من الخلف جنسيا ، ومزق علاقتها الزوجية ، ونهب الملايين منها ، وقد بدت المرأة ساذجة ، واهتمت بمسألة الاسورة المرصعة أكثر من الملايين التى ضاعت منها .

والجريمة الجنسية هنا مستوحاة من الواقع وقرأ الناس تفاصيلها فى الصحف والمجلات ، لكن الجديد فى الفيلم ، والذى جعل الناس يشاهدونه هو ممارسة الجنس فى غير أماكنه ، وهذه جرائم أخرى .

اا - تجارة الجنس
مقاييس الربح والخسارة

يقولون أن أقدم مهنة فى التاريخ هي تجارة الجنس، بمعني أنه مقابل لحظات من الجنس والتلامس الجسدي، علـى الرجل أن يدفع، والمرأة أن تقبض :الرجل من أجل المتعة كي يدفع، لكن أسباب النساء متعددة .

وفى هذه التجارة، هناك البائع والمشتري، والسوق، والثمن، والعرض، والطلب، والبضاعة الجيدة، والتالفة. والبائرة، وهناك المنافسة والخسارة والمكسب .

وفى هذه السوق، كثيراً مايكون الجميع كاسبا فالرجل يدفع أي ثمن مقابل لحظة متعة، والمرأة فى كل الحالات رابحة، فهي تتمتع أيضاً وتكسب طالما أنها شابة، وجميلة، وقادرة على الأشباع، وتزيد المتعة للرجل الذي يأتي من أجلها .

وفى السينما المصرية تحولت هذه التجارة بدورها إلى تجارة مربحة، تصور عالم الليل، والعاهرات، وتكشف مابداخل نفوسهن وأجسادهن، وتعرض المتفرج الذي لم يذهب قط إلـى هذه الأماكن، بأن يلج اليها عبر الشاشة وحكاياتها، فى أكثر الأفلام التي دارات أحداثها فى علب الليل، وبين أروقة بيوت الهوي، وما أكثر نساء هذه السينما اللاتي مارسن الهوي، وكسبن المال وما أكثر قصص الدعارة غير الرسمية فى أفلام كثيرة سقطت فيها النساء، ومارسن الهوي دون أن تكون هناك بيوت هوي، يعشن فيها أو يرتزقن، وذلك مثلما حدث فى أفلام من طراز «قاع المدينة»، و «دمي ودموعي وإبتسامتي»، و «النداهة» وغيرها . .

ولأن مثل هذا الموضوع مليء بالنماذج، والأمثلة، فإننا لن

نتوقف بالطبع عند كل الأفلام ، ولكننا سنختار رؤوس عناوين ، ونعطي لكل منها نموذج فالمرأة سلعة جنسية فى عرف السينما المصرية ، وبناتها قد مارسن الهوي ، لكننا لن نتوقف عند هؤلاء البنات ، حيث أفردنا لهن فصلا فى كتاب آخر عن «المرأة فى السينما المصرية » ، لكننا سنتحدث هنا عن الإتجار فى الجنس .

تمثل هذا الإتجار فى شكله الرومانسي ، فى أن تعيش فتاة جميلة ، مع رجل ثري ، هي صغيرة شابة بريئة الملامح ، وهو متقدم فى السن ، وربما متزوج . وليس بينهما أي إرتباط سوى الجسد ، والمتعة . وهناك أشخاص آخرون يستفيدون من هذه العلاقة مادياً ، يربحون منها ، ومن وجودها ، ويدفعون لهذا الثري وغيره بالمزيد من الحسناوات .

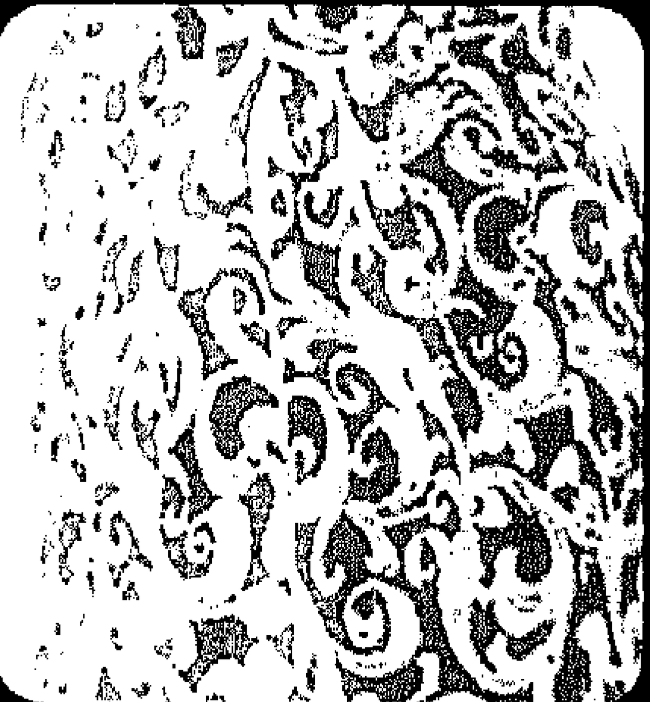
ونقول أن الإتجار هنا رومانسي ، بمعني أنه يتم بشكل أنيق ، فى المجتمعات الثرية . ووسط بروتوكولات خاصة . ولعل مجموع القصص التي استوحتها السينما المصرية من الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» تمثل نموذجاً واضحاً لمثل هذه العلاقة ، فهناك فتاة جميلة ، تنتمي إلى أسرة فقيرة ، جاءت إلى عالم الأثرياء ، وصارت عشيقة لرجل أو أكثر ، تدبر المال لمجموعة أشخاص من خلال جسدها ، وهذا العشيق الذي ينقلها إجتماعياً إلى مستوي أعلى ، ويوفر لها حياة منعمة ، مليئة بالرفاهية لم يكن يحلم بمثيلتها ، ومن أجل التعاطف مع قصة هذه الفتاة ، فإنها تقوم بالصرف على أسرة فقيرة من عرق وإنتفاضات جسدها . . . وربما لهذا السبب تتعاطف السينما مع هؤلاء العاهرات ، وتجعلهن يمتن من الهوي ، والفقر كشهيدات ، أو قديسات ولعل تكرار معالجة هذه القصص يعكس هوي المشاهد لرؤيتها ، والتعاطف مع هؤلاء النسوة .

وهذه الأفلام هي «ليلي» لتوجومز راحي ، و «عهد الهوي» لأحمد بدر خان ، و «امرأة بلا ملامح» لمحمود ذو الفقار ، ثم هناك «عاشق الروح » لأحمد ضياء الدين . وقد رأينا فيها كيف أن المجتمع يرفض لهذه الفتاة إن تجرب الحب البريء . خاصة من ابن أسرة طيبة النسب ، وأصيلة الأخلاق .

ومايهمنا فى هذه القصص أن المرأة هنا وسيلة للإتجار بالجسد ، فهي تعمل ، وبضاعتها هو جسدها ، ولذا فهي تقبض مالا ، وجاهاً ، ومكانة إجتماعية ، وتظل فى هذه المكانة إلى أن تصاب بمرض يقعدها عن العمل ، ويضمر جسدها ، وتصبح مصدر شر وعدوي لأي رجل ، فيتم إهمالها ، وتأتي الشبكة التي تديرها ، بفتاة أخري ، سرعان ماتحل محلها .

ولو أخذنا فيلم «عاشق الروح » كمثل ، فان عايدة هنا تعمل راقصة فى ملهي ، تغني ، وترقص ، ولها عشاقها ، منهم عبدالرحيم بك الذي يغدق عليها بالمال ، وهناك إمرأة تستفيد من هذه العلاقات هي زينات خائطة الثياب الجشعة ، بل وهناك علاقة جنسية تقوم بين الفتاة العاهرة وبين




حبيبها مراد، فلماذا تمنح جسدها للآخرين ولاتفعل ذلك مع صاحب القلب، وحبيبة، وقد أخذنا هذا الفيلم، لأنه أكثر الأفلام المأخوذة عن الرواية الفرنسية حسياً .

وهناك أفلام آخري من نفس النوعية، كأن تقوم راقصة، أو إمرأة ما بالإرتباط برجل آخر، دون أن يكون بينهما رباط شرعي، الرجل عجوز، وثري، والمرأة فاتنة، تمنحه جسدها، إما أن يشتري لها قصراً، أو ينقلها إلى بيت أكثر فخامة، كي يأتي إليها كما يشاء، يلتقط المتعة التي يريدها ويجدد هرمونات شبابه، قبل أن يعود إلى اسرته، وهناك نماذج عديدة من أفلام قدمت مثل هذه القصص ، ومن أشهرها «شفيقة القبطية» لحسن الإمام، والمرأة هنا راقصة، تبيع جسدها فى الكباريهات، وأيضاً فوق الفراش، أما الرجل فهو أسعد باشا، رئيس الوزراء الكهل، الذي يعيد إليها عربتها الذهبية بعد أن استولي عليها رجال الخديو بساعات قليلة.

وشفيقة لاتعول أسرة، بل هي تحاول أن تدفع المال لأمها وأبيها اللذين يعولان إبنها، فإذا بالأب يرفض سماع إسمها لأنها لطخت إسمه فى الوحل. وتعيش شفيقة حسب أحداث الفيلم ردحاً طويلاً من الزمن عشيقة لأسعد باشا، منذ أن ذهبت لزيارة إبنها وهو لايزال طفل صغيراً حتى صار شاباً يافعاً. وقد عاشت المرأة فى مكانة إجتماعية متميزة بفضل علاقتها الجسدية بالباشا، فهي توفر له المتعة الحسية مقابل أن تظل فى نفس القصر، والذي تتركه بمجرد غضب الباشا عليها، وأتي بإمرأة أخري. أكثر شباب وحيوية. فإنتهت نفس نهاية بنات الهوي فى السينما المصرية .

ورغم أن المرأة هنا راقصة، لم تمارس العهر، فإن علاقتها مع الرجل كانت أشبه بالإتجار بالجسد، فهو يدبر لها الأمن مقابل متعة الجسد، دون زواج. وفى الفيلم مشهد تبدو فيه مدى سطوة المرأة على عشيقها، حيث قامت بالركوب فوقه، وهو يمشي فى

القصر على أربع كأنه الخروف .

وقد تكررت نفس القصة فى فيلم «إمرأة هزت عرش مصر» لنادر جلال ١٩٩٥ ، حيث تركت ناهد رشاد زوجها الموظف لدى القصر الملكي ، من أجل أن تصير عشيقة للملك . وأن يعطيها منصباً إجتماعيا . . والمال ، مقابل أن تعطيه الشهوة ، تذهب معه إلى باريس ، ترقص له ، وترقد فى فراشه ، وذلك بالطبع دون أي إرتباط شرعي .

ومثل هذه القصص هي بالطبع أخف أشكال الإتجار بالجنس ، حيث أن المستفيد ين غالباً مايكونون عدداً محدوداً من الأشخاص إما إمرأة واحدة مثلما فى عهد الهوي ، هي التي تأتي للعشيق بفتاة شابة أو أن المرأة نفسها هي التي تستفيد مالياً .

ـ لكن هناك أفلاما يكون الإتجار بالجنس أكثر إتساعاً . حيث تكون هناك شبكة دعارة ، تكسب الكثير من المال ، وتعتمد فى رزقها على أجساد النساء ، وعلى الزبائن الذين يأتون للدفع ، والإستمتاع . وفى أفلام مثل «درب الهوي» و «٥ باب» و«شياطين الليل» و «شوارع من نار» و «شحاتين ونبلاء » و «زقاق المدق» و غيرها ، يأتي إلى بيوت الهوي رجال ذوي حيثيات اجتماعية لمارسة الجنس ، ويدفعون مقابل ذلك ، ثم يذهبون ، قد يعود بعضهم ، وقد يتعرض البعض الآخر لمضايقات الشرطة ، لكنهم حسب هذه الأفلام ، ينتمون إلى طبقات إجتماعية متعددة . وهم من أعمار ووظائف مختلفة . والجنس هنا جماعي ، فالبيت مليء بالفتيات القادرات على ممارسة الجنس وإحياء المتعة لدى مختلف الرجال .

وفى أغلب هذه الأفلام نري الإتجار بالجنس عملا مشروعا ، بإعتبار أن الزمن الذي تدور فيه الأفلام قبل ثورة يوليو ، حيث كان البغاء مسموحا به . ويتم فى حماية الشرطة . وسوف نقف هنا عند فيلم «شحاتين ونبلاء» بإعتبار أن النقاد لم يتناولونه كثيراً فى دراساتهم ، فالست أمينة تدير منزلاً للدعارة ، به بنات كثيرات . منهن من هربت من أسرتها كي تعمل فى هذه الوظيفة ، والست أمينة هي التي تقبض ثمن المتعة . وهي التي تدخر للبنات النقود لليوم الذي تطلب فيه كل منهن حقها . ولهذا البيت كاتب حسابات هو جوهر ، وللنساء فى هذه الأفلام أوقات راحة ، ونزهة . ولكل لمسة جسدية فى هذا البيت مقابل مادي . ويأتي إليه عادة أشخاص متعددون ، إذن فنحن أمام مؤسسة صغيرة لصناعة المتعة الحسية . وهناك حسابات ، وشئون مالية ، ووارد ، وصادر ، وما إليه وتبدو البنات هنا بائسات فى حياتهن الخاصة . فتعري أجسادهن النحيلة ، بشكل يدعو للرثاء ، خاصة أثناء التحقيق فى موت أحداهن ، تلك التي قتلها جوهر وهو يتصور أنها تضع أساور من ذهب ، فإذا بها «فالصو» . . أي أن المقابل هنا ضئيل ، هزيل ، وذلك بإعتبار أن الرجال الذين يأتون لايدفعون كثيراً ، فأغلبهم من الموظفين . بل إن من بينهم من يمارس دون أن يدفع تحت ادعاء أنه



يحب العاهرة ، وأنه سوف يتزوجها .

هذه الغانية التي يحبها الكردي ، تبدو مسلولة، كثيرة السعال، مريضة دوماً، اذن فهي مخلوق بائس، كما يبدو بؤس هذا المنزل فى الفترة التي يتوقف عن ممارسة العمل، بعد وفاة نايلة فلا يأتي زبائن، وتبدو البنات فى كرب لعدم وجود الوارد.

وليس فى هذه الأفلام شبكات دعارة بالطبع، تلك الخلايا التي تكونت بعد منع بيوت الدعارة، فتسللت تجارة الجنس إلى الخفاء، لكنها لم تتوقف، وهناك أفلام كثيرة عن بنات تم القبض عليهن فى هذه الشبكات، وعن نساء بريئات كن يترددن على هذه البيوت مثل «أنا بريئة»، و «تحت سماء المدينة»، ولكن أهم فيلم عن شبكات الدعارة كان «زائر الفجر»، حيث استوحي قضية عامة عرفتها مصر فى أوائل السبعينيات ونسجها مع قصة الفيلم حول الصحفية التي ماتت من أثر الإرهاق النفسي الذي تعرضت له من قبل زوار الفجر.

والشبكة التي تديرها مدام نانا هنا، تتم من خلال نشاط وهمي، وهو محل الكوافير الذي تملكه، فهي تقوم بدور الوسيط بين كبار رجال البلد وزبائنها من النساء، ويحميها رجال لهم نفوذهم فى القاهرة، وعندما يلقي وكيل النيابة حسن القبض عليها بتهمة الدعارة، يتصل به أحد المسئولين ويأمره بالإفراج عنها. وفى هذا الفيلم، فإن المرأة، تدفع أيضاً بابنتها لممارسة الدعارة، بإعتبار أنها سوق تأتي لها بالمال، ولكن الإبنة تحمل سفاحا، وتجهض نفسها خطأ، فتتدهور صحتها، ويأتي الطبيب زوج الصحفية، كي يطمئن مدام نانا قائلاً: بنتك مش أول ولا آخر واحدة يامدام.

وقد بدا فى هذا الفيلم أن شبكات الدعارة، وتجارة الجنس تحميها جهات عليا مسئولة، ولكنه لم يكتشف دور هذه الجهات، هل لأن أشخاصاً من المسئولين متورطون فى هذه الشبكة، مثلما حدث فى فيلم «درب الرهبة»، أم أن

الدولة تفعل ذلك لمصالح عليا . .

وفى الوقت الذي لايمكن للدولة أن تقبض على عاشقين يمارسان الجنس، حتى وأن تم ذلك مقابل أجر معلوم، فإن الشرطة تقوم بإلقاء القبض على الشبكات، وكثيراً مارأينا رجالاً يدخلون الشقق ويخرجون النساء والرجال ملفوفين بالملاءات، وذلك علامة لإدانة، مما يؤكد أن الإتجار بالجنس عمل ضد القانون .

لكن فى السينما المصرية كثيراً مارأينا هذه الشبكات بالغة القوة، ليس فقط من خلال مساندة النظم لها، ولكن أيضاً من خلال قوة الأشخاص الذين يقودون هذه الشبكات، أو فلنقل القوادين، وإذا كانت مدام نانا فى فيلم «زائر الفجر» نموذجاً لشبكات أوائل السبعينيات، فإن هناك قواداً بالغ القوة، وشديد المراس فى فيلم «أشياء ضد القانون» لأحمد ياسين ١٩٨٣ . والقواد هنا إسمه زغلول، إلتقط الفتاة أزهار من الطريق، بعد أن زلت مع طالب الحقوق، الذي صار فيما بعد وكيلا للنيابة. وضمها إلى شبكة. والعلاقة بين القواد هنا والغانية تبدو غريبة على السينما، لكنها واقعية، حيث اختار أن يتزوجها، وتصبح امرأته، حتى يهرب من هجوم رجال الشرطة عليه.

وسوف نقتبس ماكتبه سامي السلاموني حول شكل القواد، والإتجار بالجنس فى هذا الفيلم فى مجلة الكواكب قائلاً : وأزعم أيضاً أن شخصية القواد بالشكل الذي رأيناه فى هذا الفيلم لم تعد موجودة، فهو يعكس ملامح القواد فى السينما المصرية. . بينما القوادون الآن مختلفون وأكثر عصرية وذكاء من أن يمارسوا عملهم بهذه الجرأة والوقاحة مهما قيل عن ظاهرة الفساد هنا أو هناك . . ان قوادا فى مثل ظروف وإمكانيات زغلول أبو شنب (سعيد صالح) الذي رأيناه فى الفيلم لايستطيع أن يطارد فريسته بكل هذا الإصرار والتبجح متحدياً حتى نفوذ وكيل نيابة فى عنفوانه. . يقتحم وكره ويضبطه مع نسائه ثم يخرج كالشعرة من العجين، ليعود فيتآمر مع أستاذ قانون كبير ويمارس أعمال الإجرام والبلطجة بهذه الحرية والثقة وينتصر فى كل مرة . . . ولمجرد أن رجل القانون يسانده فى السر إنتقاماً لكرامة ابنته التي طلقها زوجها من أجل بنت الليل .

ولم أستطع أن أقتنع أبداً بأن زغلول أبو شنب القواد الذي يسكن عشة يديرها للدعارة يمارس عمله بهذه الحرية. . وينجح فى تحطيم مستقبل وكيل نيابة وكأن كل أجهزة القانون تدعمه. . وحتى حينما حاول وكيل النيابة المستقيل أن يبدأ حياة جديدة مع بنت الليل التي سبق أن حطم حياتها ويحاول أن يبعثها من جديد. . فإن القواد يرسل لها ببساطة رجلاً يحاول إغتصابها لكي يدهم البوليس الشقة فيضبطها بتهمة العودة للدعارة . . .

رأينا كيف يكون شكل الإتجار بالجنس، فالقواد عليه أن يدافع عن مصالحه، بكل



مايملك من قوة، وسطوة، لدرجة أنه يتمكن من التغلب على رجل قانون محترف، ويبدو زغلول هنا نموذجاً لتاجر الجنس الذي يعرف كيف أن هذه المهنة تأتي بالمال. ورغم ذلك فإن مستوي الحياة التي يعيشها القواد، وأزهار تبدو متدينة قياساً إلى الحياة التي يوفرها لها وكيل النيابة الذي أحب هذه المرأة، وأراد معالجة خطأه الذي ارتكبه معها ذات يوم.

ـ وهناك نموذج بالغ الأهمية لمسألة الإتجار بالجنس رأيناها فى فيلم «الچينز» لشريف شعبان ١٩٩٤، وهو مقتبس عن الفيلم الأمريكي «امرأة جميلة» لجاري مارشال ١٩٩٠، وهذا الفيلم تدور أحداثه فى عالم الهوي، ويمكن لعاهرة أمريكية أن تطلب من أحد زبائنها مصاحبتها فى ليلة متعة، لكن حسب معلوماتي، وخبرتي البالغة التواضع، فإن هذا الأمر غير مطبق بالنسبة لبنات الهوي المصريات، ولكن زينب فى الفيلم العربي، تفعل مثلما فعلت زميلتها العاهرة فى الفيلم الأمريكي، تمشي وسط الليل فى شوارع وسط المدينة بملابس فاتنة، مكشوفة تؤكد أنها ابنة ليل. قبل أن يلتقطها رجل الأعمال عادل فهمي القادم من أمريكا. وفى اللقاء الأول بين المومس، وبين عادل، يتم الإتفاق على الأجر، والثمن، والأجر هنا بالساعة حيث على العاهرة أن تحصل على أجرها على الطريقة الأمريكية، كل ساعة سواء مارسا فيها الجنس، أم لا. المقابل هنا يبدو جديداً على صورة العاهرات فى السينما المصرية، خاصة انه مع بداية أحداث الفيلم، عرفت زينب أن أحوال العمل لاتسير على مايرام، لذا تخرج إلى الطريق لتصطاد زبونا، ويأتي هذا النموذج الذي يدفع بالساعة.

وصار على الفتاة أن تكون رفيقة للشاب لاتمارس معه الجنس فقط فى البانيو، وفوق الفراش، وفى إحدى صالات الفندق، إلى جوار البيانو، بل أصبح عليها أن

تنتقل من شريحة إجتماعية إلى أخري ، خلال أيام قليلة عشقته ، وأصبحت ملكا له. فقام بتنظيف جسدها ، وأرسلها إلى أكبر المحلات كي تشتري الثياب الفخمة .

والفيلم بمثابة حالة تطهر من عالم العهر إلى الحب الرومانسي، حيث تولدت قصة حب رقيقة بين الشاب وبين العاهرة، فتزوجا فى المشاهد الختامية للفيلم. وتغيرت العلاقة بين الإثنين من عالم «ساعات الجنس مقابل نقود »إلى زواج وأسرة. وقد إتخذنا من هذا الفيلم مثلا لما صار عليه الإتجار الجنسي، بإعتبار أنه قد تم الاتفاق على المقابل المادي من اللحظة الأولي، عرضت زينب الثمن، ولم يعترض عادل.

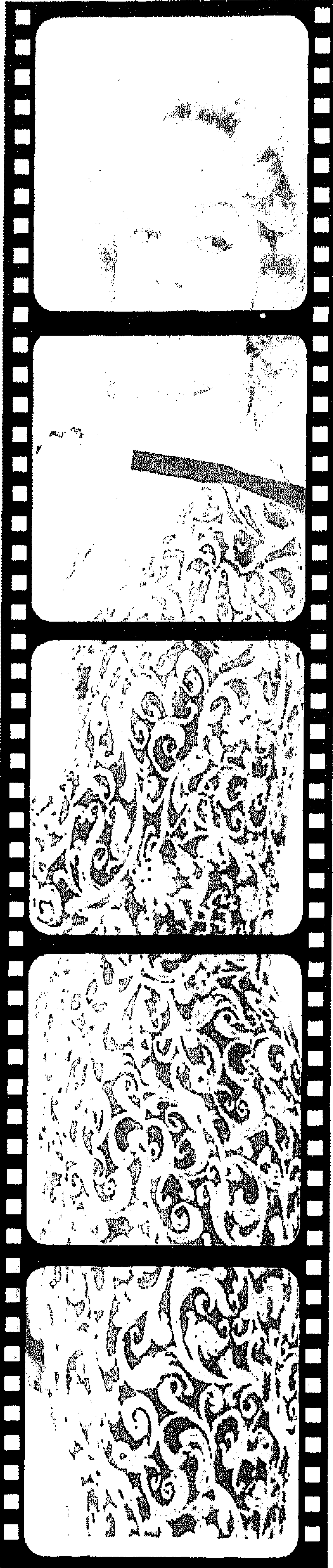
ويختلف هذا الإتفاق بالطبع عن مارأيناه فى فيلم «السمان والخريف» لحسام الدين مصطفى بين عيسي الدباغ وريري، فالرجل المأزوم سياسياً كان فى حاجة إلى امرأة، وجسد، ولقد التقطها فى طريق الكورنيش، وهو المكان الذي اعتبرته السينما ميداناً خصباً للعاهرات فى الستينيات والسبعينيات، ويصحب ريري إلى منزله، وهناك يمارسان الجنس، جسدان يلتقيان لأول مرة، هو رجل من طبقة راقية، كان مديراً لمكتب وزير فى حكومة ماقبل الثورة، كاد أن يتزوج من حسناء فاتنة، ابنة نفس الطبقة .

أما ريري، فهي عاهرة من حضيض المجتمع، تود أن يكون لها منزل، وأن تجد جدراناً تنام فيها خاصة فى ساعات الليل، لذا فإنها فى صباح اليوم التالي، يفاجأ بها عيسي الدباغ وقد راحت تنظف الشقة وتمسح البلاط، كي تكسو الشقة بملامحها الأنثوية، وهو عمل لايدخل ضمن وظائفها كعاهرة، مما يثير دهشة الرجل الذي ما ان استيقظ حتى وضع لها ثمن ليلتها معه فوق الكومدينو .

وريري فى هذا الفيلم لم تفاوض وإنما أخذت النقود دون أن تحدد الثمن ربما أسوة بكل عاهرات هذه الفترة، خاصة الذي يقابلهن الرجال فى طريق كورنيش اسكندرية.

ومثلما صارت هناك علاقة بين زينب وعادل فى «الجينز» تولدت قصة مابين عيسي وريري، ليست رومانسية بالمرة، العاهرة جاءت مرة أخري فى ليلة تالية، من أجل أن تحصد مقابل آخر، وأيضاً من أجل إقامة ليلة زائدة، ثم تسير علاقة حسية بين الإثنين. إلى أن تحمل منه، وعندما يعرف يطردها، ثم إذا به يقابلها بعد سنوات وقد صارت أماً لطفلة، قد تزوجت رجلاً عجوزاً. وصارت صاحبة مقهي، ويحاول أن يتقرب إليها، ليس بإعتبارها العاهرة الذي سيجزل لها العطاء، بل لأنها أم ابنته، لكنها ترفضه، ثم لاتلبس أن تعود إليه حسب وقائع الفيلم .

وقد صار الجنس نوعاً من البزنس فى أفلام عديدة، خاصة فى فيلم «دمي ودموعي وإبتسامتي» لحسين كمال ١٩٧٣. ونحن هنا لسنا أمام عاهرة محترفة، بل أن ناهد تلميذة



بريئـة، تزوجت بشكل خـداعي عن طريق التـوكـيل، واكتشفت أن الوكيل هو الزوج، وهو رجل أعمال يكبرها كثيراً فى السن، وتناديه دائماً «عمو»، وعن طريق صفقة يتم طلاقـهـا من سليم بك كي تتـزوج من ممدوح، الذي يحاولها إلى صفقة تجارية، فهو يمنحها إلى رئيسه فى الشركة عباس شاكر كي يعينه فى منصب أفضل، وعندما تحدث الزوجة ممدوح برغبة عباس فيها، يبدو كأن هذا الأمر على هواه، وتصير عشيقة لرئيس الشركة تحت سمع وبصر الزوج، إذن فمقابل جسد الزوجة، هناك مستوي اجتماعي وظيفى أفضل، وتأخذ تجارة الجنس هنا معني مختلفاً، فممدوح يحتفظ بزوجته، مهما ذهبت إلى شقة عباس، وكلما أعطاها من مال، أو إفتتح لها مشاريع يبدو الأمر كأنه قد جاء على هوي الزوج.

ولكن هذا الأمر لايدوم طويلاً بالنسبة للزوج، فبعد أن يتم نقل ممدوح من مكتب الشركة بسوريا إلى المغرب، تبدأ الزوجة فى الحصول على إستقلالها المالي، عندما تحصل ناهد من عباس على المال لفتح محل للملابس، هنا يثور ممدوح على تمادي زوجته فى العلاقة أكثر من اللازم، فيكون مقابل الإتجار عائداً جديداً يتمثل فى وعد بنقله لادارة فرع الشركة بباريس.

وحسب قصة الفيلم، فإنه لايحدث طلاق قط بين ممدوح وناهد، ولكن العلاقة تستمر، فكلما باعت من جسدها من أجل إرضاء طموحه الإداري، والمالي، كلما أغمض عينيه، وتركها تمارس الحب مع رئيس الشركة كما تريد، وأن تهبه من جسدها كما شاء.

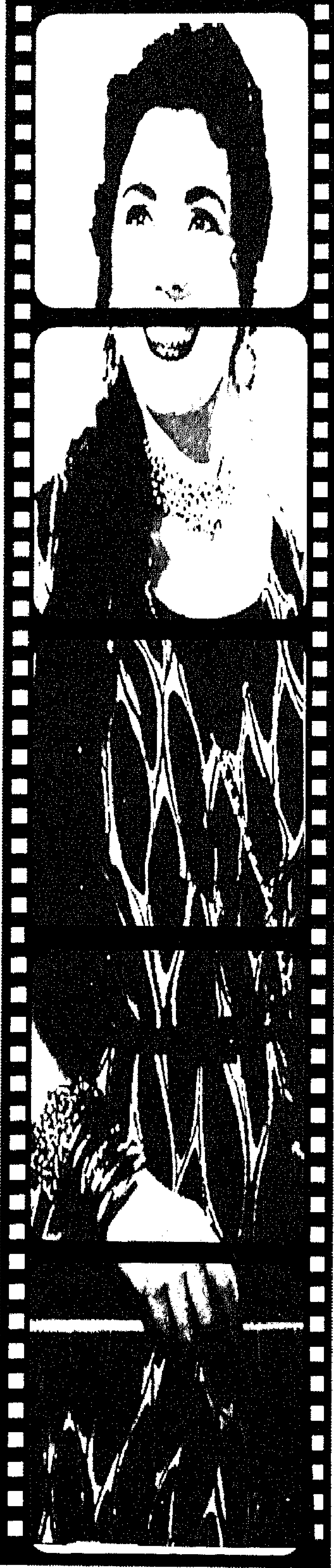
وهناك مقابل مختلف نراه فى فيلم «قاع المدينة» لحسام الدين مصطفى ١٩٧٢، فالقاضي الذي يعيش وحده يستجلب الخادمة «شهرت» كي تتولي خدمته، وهو أعزب، أما هي فزوجة، وأم لثلاثة أبناء، وتعيش فى غرفة حقيرة فى منطقة القلعة. إذن فهي فى حاجة إلى المال، والعمل، أما هو

فيعاني من حرمان، ورغم أن هناك إتصالاً حسياً بينه وبين إمرأة كبيرة السن «ميمي شكيب»، وبينه وبين فتاة لاهية، فإنه يشعر بالمتعة عندما يتلصص أولاً على الخادمة شهرت، ويراها مكشوفة الفخدين، وهي أمام طشت الغسيل، ثم إذا به يهاجمها، وتصده بعنف قبل أن تستسلم له فوق السرير النحاسي، ويبدو فى هذه الممارسة بالغ الوحشية، يريدها لنفسه، ويطلب منها أن تريده لقوته، ولكن المرأة تقاوم فى المرات الأولي، ثم لاتلبث أن تقبل، وتأتلف العلاقة، وتشعر أن البيت يخصها، وهناك مشهد بالغ التعبير عن حالة الإثنين، حين يدخل عليها الحمام، فيجدها تتحمم بملابسها، وتبدو مثيرة، فيرتبك، ويثار، ويطلب منها أن تأتيه.

وفى البداية، كان على شهرت أن تتمتع معه من أجل المتعة نفسها، لكنها راحت تلتقط أشياء من المنزل من أجل أبنائها وزوجها الفقير، وقد صدم القاضي فى شهرت حين أحس أنها تقبل ممارسة الجنس معه، ليس عشقاً له، وإنما لأنه يدفع المقابل، لذا فإنه لايسامحها عندما تسرق منه ساعة، ويرسل من يقبض عليها..

والقاضي عبدالله مصاب بعقدة نفسية أن امرأة من طبقة راقية رفضته، وقد نصحه أحداً أصدقائه أن يمارس الجنس مع إمرأة من طبقة أخري، أدني، لكنه إكتشف أنها تطلب المقابل، فى البداية امتثل لها، لكنها طلبت المزيد، مما جعله يحس أن للجنس مقابل، أو هو نوع من الإتجار، وأن شهرت صارت تمارس معه من أجل المال، وليس للمتعة مما صدمه.

وقد ركزنا هنا على نماذج، كما سبقت الإشارة، كل منها لاشك أنه يضم تحته العديد من الأمثلة الأخري حول الإتجار بالجنس.



١٢- حسية الرقص الشرقي

فى منتصف السبعينيات إزدحمت قاعة سينما رويال بالأسكندرية بالجمهور الذي أخذ يتابع أحداث فيلم «على من نطلق الرصاص»، لكمال الشيخ بإهتمام شديد، وفى وسط الأحداث روعني أمر بالغ الأهمية، وبدا كأنه الصدمة . . . أن الفيلم ليست به راقصة، ولم يذهب أبطاله إلى الملاهي، أو الكباريهات.

هذه ملحوظة فى محلها، ففيلم فى السينما المصرية، حتى تلك الفترة، ومابعدها بلا راقصة شرقية، يعني أمراً بالغ الإستغراب، فلا شك أن وجود الراقصة يعني المتعة الحسية للمتفرج الذي يدفع ثمن تذكرة من أجل مشاهدة قطعة من اللحم الأنثوي، وليس أبداً لمشاهدة فن ممتع.

والرقص الشرقي فى مجمله عمل حسي، مليء بالإيحاءات الجنسية، ويكفى أن تلحظ أي رقصة فى الأفلام التي تراها، فالمطلوب أن تتوقف قصة الفيلم فجأة وتطلع الراقصة سواء مصاحبة بالفرقة الموسيقية أو بدونها و«هات يارقص». والرقص هنا ليس أبداً للفرفشة، ولا للبهجة، ولكنه من أجل الباحثين عن المتعة، فهو مرتبط بوجود سكاري، وزجاجة خمر، وهز وسط، ورغبة فى ممارسة الجنس، وهو فى المقام الأول بمثابة عرض أجساد، على طريقة عرض الأزياء، تستعرض فيه الراقصة جسدها، وتبدو الكاميرا كأنها رجل مليء بالشهوة، أو عينان تشبعهما الرغبة فى ممارسة الجنس، حيث يتم التركيز على الجزء العالي المهتز من الجسد وبتفاصيل بالغة الدقة.

وليس صحيحاً أن الرقص الشرقي فن إيقاعي، ولكنه حركات حسية تبلغ فيها الراقصة مدي إغرائها كلما تعرت، وأبدت من جسدها، ويحدث هذا على نغمات موسيقي، وإيقاع الطبول، وهي مؤثرات حسية، ترتفع وتنخفض حسب قوة الإهتزاز.

ولاشك أن الرقص الشرقي فقد حسيته فى السينما المصرية، لكثرة عدد الراقصات فيه، بمعني أن زيادة هذا العدد من الراقصات والرقص قد جعل لدى البعض مناعة من الشعور بالإثارة، إلافى حالات بعينها، لدى راقصات تتميز بالقدرة على الإثارة الحسية .

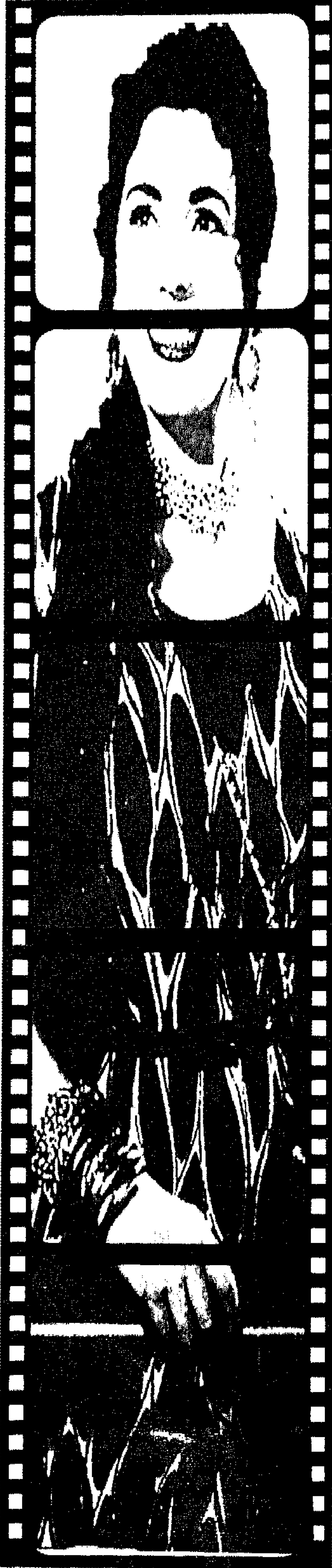
والرقص الشرقي حسي، ويكفى أن تشاهد إمرأة تحاول إغواء رجل كي ترقص له، خاصة فى المجالس المغلقة التي تجمعها وإياه ، فتقوم بالرقص أيا كانت الملابس التي ترتديها، ثم تبدأ فى لف شريط حول جسدها، وتنطلق الموسيقي، لنري الرجل يمسك بالكأس، وقد زاغت عيناه، وفى الكثير من هذه المشاهد يتتبع الرجل المثار المرأة الراقصة حتى غرفة النوم، وتنتهي الأمور بعملية جنسية .

ولاشك أن هذا قد أعطي الراقصات صورة هامشية فى السينما المصرية، فأغلب راقصات السينما يظهرن لبعض الوقت، يمارسن عمليتهن، ويقدمن نمرتهن، ثم يختفين، وماأكثر هذه الأسماء فى تاريخ السينما المصرية. صحيح أن بعض المخرجين أعطي لهؤلاء الراقصات أدوار بطولة فى بعض الأفلام لكن تواريخهن تبقي عند حدود الرقص، ويمكن أن نذكر من بين هذه الأسماء: ناهد صبري، هدي شمس الدين، كيتي، قطقوطة، ريري، سهير زكي، وعشرات الأسماء التي لاداعي لحصرها.

ولسنا بصدد الحديث عن الرقص الشرقي، ولكننا نتحدث عن المعاني الحسية التي رمز لها هذا الرقص فى قصص الأفلام. فقد دخلت الراقصات السينما مع بدايات صناعاتها، وإحتوت الأفلام على مشاهد راقصة منذ الأفلام الأولي، ثم بدأت نجمات الرقص فى التسلل إلى الشاشة، وأصبحت بعضهن بطلات أفلام مثل بديعة مصابني، وببا عز الدين، وتحية كاريوكا، وسامية جمال، ثم إقتنع أبناء الجيل الأول من المخرجين بأهمية الراقصات فى السينما، فازدحمت أجسادهن على الشاشة بشكل جماعي، وساعد ذلك على إيجاد ظاهرة سينمائية ناجحة تجارياً، وفنياً أحياناً، يمكن تسميتها بالكوميديا الموسيقية، والأفلام الإستعراضية.

وفى بداية الأربعينيات تنافس المخرجون لتقديم نجمات الرقص، وتم إستجلابهن من الملاهى، وصالات الرقص، ليؤدين نمرهن على الشاشة . وبرزت سامية جمال وتحية كاريوكا، كأهم بنات هذا الجيل ومثلت الأولي فى أفلامها دور الفتاة التي تهز جسدها ويمكنها أن تدمر البيوت، مثلما حدث فى فيلم «أحمر شفايف» أمام نجيب الريحاني .

ولم يكن لدى الراقصات فى الأربعينيات نفس القدرة من الإثارة التي عرفناهن فيما بعد، لكن قيمة العري الجماعي الذي نراه فى أفلام الكوميديا الإستعراضية يعكس ماقامت به الراقصات من إغراء على الشاشة ، فى فترة لم يكن الجنس قد وصل إلى حد مبتذل مثلما حدث فى سنوات السبعينيات على سبيل المثال حيث صار الشاغل الأهم فى قصص الأفلام .



وقد تنبهت الراقصات إلى أن التمثيل أبقي من الرقص، فقل عدد الأفلام التي رقصت فيها تحية كاريوكا في بداية حياتها، وعملت في الأفلام كممثلة من الطراز الأول، ثم تتبعتها سامية جمال التي استطاعت برقصها أن تعطي لما تفعله إيقاعاً أبعدها عن الحسية، خاصة إنها إرتبطت بفريد الأطرش وقدما معاً مجموعة من الأفلام الكوميدية، وذلك بإعتبار أن الضحك لايتناسب قط مع الجنس، حيث أنه يغلبه في التأثير، وبالتالي نجحت سامية جمال، مثلما نجحت كاريوكا، في أن تبتعد برقصها عن الحس والإثارة الجنسية.

وقد بدت أجساد الراقصات في هذه الفترة أكثر نحافة، ولذا كن أكثر إثارة من الراقصات التي برزن في الخمسينيات، وكما هو معروف فإن المشاهد الشرقي لاتثيره كثيراً مثل هذه الأجساد التي تمثلها كيتي، ولكن الراقصات اللاتي ظهرن في الخمسينيات كن أكثر إمتلاءً، إلى حد ما، ويناسبن ذوق الشرقي، خاصة نجوي فؤاد، وقطقوطة، وريري، ولاشك أن هناك مقاييس للإثارة، فبينما ظلت نجوي ترقص في الصالات، وأمام الكاميرا قرابة أربعين عاماً، فإن أعمار هؤلاء الراقصات كانت قصيرة في الحلبة حيث سرعان ماإمتلأت أجسادهن .

ولانعني النحافة هنا بأنهن بالغات الضمور، ولانعني الإمتلاء هنا بأنهن بدينات، ولكن هناك مقياس خاص للراقصات يمكن أن نعتبر أن جسد كل من سامية جمال، ونجوي فؤاد هو الأنسب. فضلاً عن أسلوب الثانية في الرقص.

ومن المهم الإشارة إلى العين التي رأت بها الكاميرا المصرية جسد ممثلة راقصة مثل سامية جمال، وعين السينما الفرنسية، فعندما ترقص سامية في أي من الأفلام التي رأيناها بها ، فإن الكاميرا تقترب كالعادة من منطقتي الصدر والبطن، وتركز على الإهتزاز الجسم، ولكن اللقطات الراقصة التي شاهدناها لنفس الراقصة في الفيلم الفرنسي «على بابا والأربعين حرامي» لجاك بيكر ١٩٥٤،

بينت كيف أن الكاميرا الفرنسية قد أتاحت للمرأة أن ترقص بشكل إيقاعي أبعد مايكون عن إثارة الغريزة، وكانت اللقطات بعيدة، وبدت المرأة كأنها تقدم لوحة راقصة، وليس مشهداً حسياً الهدف منه هو الإغراء.

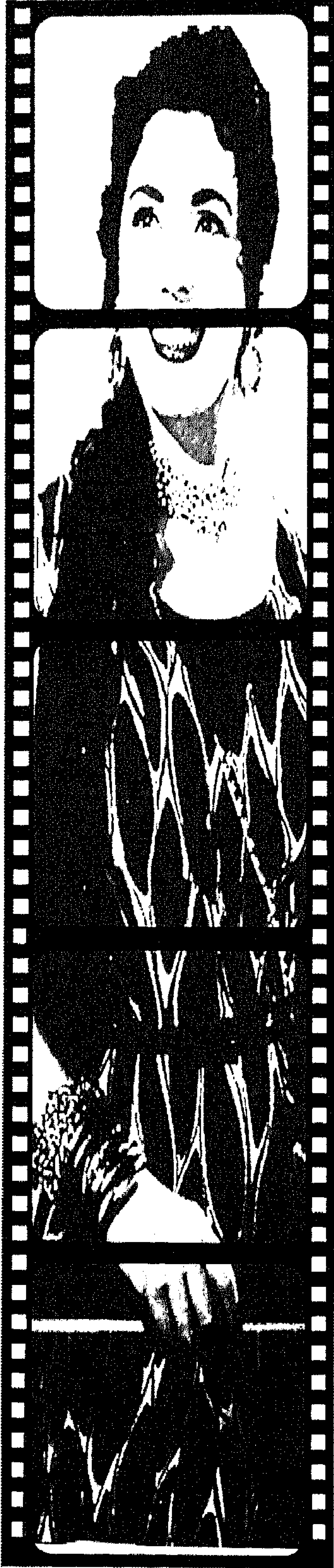
وقد عكست أفلام الخمسينيات أن الراقصة فى الغالب إمرأة ساقطة، قد تكون ابنة ليل، وقليلاً ماتكون فنانة، لذا فهي أداة إغراء، وأداة سقوط، وتظهر الراقصة فى أفلام هذه الفترة بشكل مكثف كرفيقة للمجرم، يسرق المال من أجلها ويأتي إليها كي يقضي وقتاً ممتعاً، تغلفه اللذة الحسية، وهذه الراقصة تعيش فى بيوت الليل، والملاهي، وغالباً ماتبدو شبه عارية ببدلة الرقص التي بدأت تكشف المزيد من مفاتنها.

وإذا كانت بدلة الراقصات الشهيرات فى الثلاثينيات والأربعينيات قد كست منطقة البطن، فإن مشاهد الرقص الجماعي فى أفلام مثل: «مصنع الزوجات و «عنبر » و« قلبي دليلي » تكشف عن أجساد الراقصات الجماعيات وكأنهن شبه عرايا، فإن راقصات الخمسينيات القرويات، أي اللاتي يرقصن أمام الكاميرا بشكل فردي قد تخلين عن الغطاء الذي يستر منطقة البطن، وقد فعلت ذلك تحية كاريوكا فى فيلم «غرام راقصة».

وقد يتبادر إلى الذهن أن حسن الإمام هو المخرج الأكثر إستعانة بالراقصات، ولكن هذا يحتاج إلى إضافة، ففى الوقت التي إنشغل فيه الإمام بالأفلام الميلودراميا، كان عباس كامل على رأس المخرجين الأكثر تواجداً على الساحة، والأكثر إستعانة بالراقصات فى أفلامه. وقد صار الإمام فى منحني آخر حيث قام بتمجيد الراقصات المصريات فى أفلام عديدة، وحول أفلامه إلى كباري كبير يحتشد بهن بغية الإثارة الحسية منذ منتصف الخمسينيات، وحتى منتصف السبعينيات.

وإذا توقفنا عند أفلام عباس كامل، فسوف نري كماً هائلاً من الراقصات، سواء فى خلفية الأحداث، أو فى الوقائع الرئيسية فى أفلامه، ولو توقفنا عند فيلمه «حضرة المحترم» ١٩٥٢ الذي ألفه وأخرجه مثل كل أفلامه تقريباً، فاننا نختاره لأن بطلته غير راقصة وهي زهرة العلا. ولكن الفيلم مليء بعدد من الراقصات مثل كيتي، وليزا، ولين، كل مابقي منهن هي صور تكشف فيها كل منها عن مشاهد فاتنة، حيث يرقصن حول كل من كارم محمود، وشكوكو. وفى الخلفية رأينا راقصات يلبسن ذي فرعوني من أسفل، ومن أعلى يضعن مشد صدر يكشف أغلب ماتحته.

ويقدم المخرج فيلمه «دستة مناديل» تحت تصنيف كوميديا غنائية راقصة، واستعان فيه براقصة مثل سيلفانا، ولكنه قام بتدبير بدلة رقص للممثلة سميحة توفيق، المعروفه أنها ممثلة، ولم تكن راقصة فى أي من الأفلام وجسدت أكثر من رقصة. وليس رقصة واحدة



فقط. وفى فيلم «لسانك حصانك» ١٩٥٣ غنت شادية وعمر الجيزاوي أكثر من مرة على رقصات كيتي، وفى «خد الجميل» نافست زمردة سامية جمال فى إرتداء المايوه البكيني، أما فى «عروس المولد» ١٩٥٥ فقد شاركت تحية كاريوكا فى الرقص الشرقي، بينما قدمت نيللي مظلوم الرقص الإيقاعي.

والراقصة فى هذه الأفلام هي بالطبع أداة للمتعة الحسية، ولاقيمة لوجودها كديكور خارجي إلى جوار المطرب، وسرعان ماتختفى من الأحداث.

وإذا نظرنا إلى الراقصات فى الخمسينيات، فبينما بدأت راقصات الفترة السابقة يعتزلن الرقص فإن نجم نجوي فؤاد قد بزغ، وقد بدت بالغة المهارة فى حركاتها، لافتة للمنظر بجمالها، والخفة التي تتسم بها. وفى البداية شاهدناها مجرد راقصة، تؤدي النمرة المطلوبة، ثم بذكاء شديد راحت تدخل إلى قصص الأفلام مثل «غرام فى السيرك»، و«ملاك وشيطان».

وقد ظلت نجوي فؤاد وفيه لرقصها، ففى كل الأفلام التي رأيناها فيها، كانت هي الراقصة التي يأتي إليها الرجال فى الكباريهات، ويعكس ذلك أن السيناريوهات المكتوبة كانت تستلزم وجود مثل هذه المرأة بدرجات مختلفة. وتعتبر نجوي فؤاد هي المرأة التي ظهرت فى أكبر عدد من الأفلام فى السينما المصرية طوال الأربعين عاما الماضية، مما يعكس مكانة الراقصة بشكل عام فى قصص الأفلام. وقد حاولت أن تمزج بين الرقص، والتمثيل، لكنها فى كل الحالات كانت ترقص، وسوف نقتبس هنا ماكتبه عبدالفتاح الفيشاوي عن واحد من الأفلام التي قامت ببطولتها فى الستينيات، وهو «المشاغبون» حيث يقول فى مجلة الكواكب «أن ظاهرة جديدة يجب أن نشير إليها.. تتلخص فى أن أفلام القطاع الخاص إتجهت كلها تقريباً إلى الإثارة، عن طريق الضحك والخناقات والجنس». ويقول أيضاً أن هذه الظاهرة تفسير لنا النجاح المادي الذي صاحب فيلم «المغامرون الثلاثة» وهذا التفسير ينسحب أيضاً على فيلم «المشاغبون».

«القصة لاتخضع لمنطق التسلسل الروائي، ولكنها تكاد تكون حدوته مسلية، محشوة بكل الألوان، فيها النكتة والمونولوج والديالوج، والرقصة. والخناقة، وطلقات المسدسات، والمطاردات. وهي أقرب إلى اللون المسرحي الذي يطلقون عليه «الفارس»، أي المحشي والهزلي.

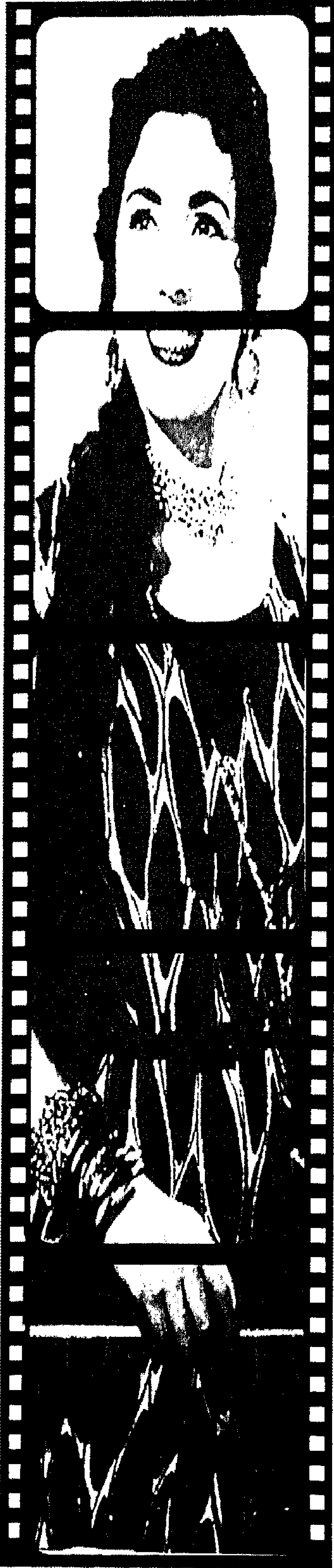
وقد كان وجود نجوي فى كل هذا العدد الضخم من الأفلام يؤكد مكانة الرقص، والراقصات بإعتبارهم أدوات حسية فى السينما المصرية. حيث نظر المخرجون إلى الراقصة هنا كأنها ديكور يعكس المتعة، وبدت النساء اللاتي يمارسن الرقص التي جسدتهن ذوات قدرات حسية، ويأتي اليهن الباحثون عن ليال حمراء، وليست بين أيدينا أدوار بارزة جسدتها الراقصة، وعندما قامت بإنتاج بعض الأفلام، سعت بدورها إلى تمجيد بنات مهنتها، وأعطت الكثير منهن بعداً إنسانياً، وعكست أفلام مثل «الف بوسة وبوسة» و«العايقة والدريسة»، و «حد السيف» الجانب الآخر من حياة بنات الملاهي الليلية، ورغم هذا البعد الإنساني، فإن هذا لم يبعد هذه الأفلام عن الحسية الجنسية، فالرقص لايتوقف، ويحس المتفرج أن الفيلم الذي يشاهده مصنوع من أجل اثارته مهما كانت نوايا صانعية.

ففى «ألف بوسة وبوسة» لمحمد عبدالعزيز ١٩٧٧، رأينا جمالات وأختها مايسة اللتين تعملان بالرقص فى ملهي بعد وفاة والدها الفنان المسرحي، وتكون مايسة فرقة مسرحية مع عصام الذي تحبه، ورغم معارضة والد الحبيب على عمل الفتاة بهذه المهنة، فإن الأختين تنجحان فى تكوين الفرقة المسرحية.

وفى فيلم «حد السيف» فنحن أمام الراقصة سوسو التي تعمل فى الأفراح، وتتعرف على رجل يعزف على آلة القانون دون أن يخبرها بأنه فى الحقيقة وكيل وزارة، حيث يخفى أمره عن الجميع بمن فيهم أسرته، وسوسو هنا امرأة لها قلب، فهي تحب طلعت، وترقص على أنغامه، وفى النهاية تكتشف أمره، وتتركه من أجل أن يلم شمل أسرته.. أي أنها قامت بالتضحية من أجله.

ولسنا بصدد تحليل الدافع الإنساني فى قصص هذه الأفلام، لكن من المهم أن نشير أن ظهور الراقصة فى طي هذه القصص كان امراً حسية ملحوظاً، ويبدو ذلك من خلال ماتسجله الكاميرا من حركات الراقصة سواء أمام الجمهور، أو أمام رجل تحبه. ومن الواضح أنها فى كل هذه الأفلام ترقص للمشاهدين، وإذا كانت الراقصة فى فيلم «البدوية العاشقة» قد رقصت لرجل بغلالة رقيقة كشفت المزيد من مفاتنها وهي ترقص، وأثارت مشاهدي الصالات فى عام ١٩٦٣، جاحظي العيون، فإنها لم تكن تفعل ذلك للممثل نصير قرطباو، بل هي تفعل ذلك فى المقام الأول من أجل المتفرجين على الفيلم داخل صالات العرض .

وإذا كنا قد توقفنا عند عباس كامل كنموذج لمخرج لم تخل أفلامه من الراقصات



العاريات، فإن حسن الإمام قد قام بتمجيد هؤلاء الراقصات، ليس فقط من خلال إظهارهن فى أغلب أفلامه طوال ثلاث عقود من الزمن، بل لإنه قام بتأريخ حيواتهن فى أفلام عديدة مثل «شفيقة القبطية » و «إمتثال» و«بديعة مصابني» و «بمبة كشر». وذلك بالإضافة لعشرات الراقصات والممثلات اللاتي رقصن فقط فى أفلامه، فهو أول من جعل هند رستم ترقص فى فيلم «الملاك الظالم»، ثم «الجسد»، و«بنات الليل»، وهي لم تكن راقصة بالمرة.

وقد عكس الرقص فى أفلام حسن الإمام معناه الحسي، فهو فى الكثير فى أفلامه يدور فى شارع محمد على مثل «خللي بالك من زوزو» و«دلال المصرية» و «بنت بديعة» .... وغيرها ،ولسنا هنا أمام قديسات بالطبع، ولكن أمام نساء الكثير منهن ساقطات، ويمارسن الجنس بمقابل مادي من ناحية، أو يعتمدن على هز أجسادهن من أجل إثارة الرجال البصاصة.

واستطاع حسن إمام أن يجعل الدنيا ترقص فى أفلامه، وبدا ذلك واضحاً فى ثلاثية نجيب محفوظ التي أخرجها تباعاً: «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكرية». وقد أثار الفيلم الثاني الكثير من المشاكل مع الرقابة، تحدث عنها الإمام فى مذكراته كما تحدثت عنها إعتدال ممتاز فى «مذكرات رقيبة سينمائية»، حيث أفردت قسمين للحديث عن الفيلم، وهو أمر لم يحدث بالنسبة لكافة الأفلام التي تحدثت عنها فى كتابها .

وسوف نورد هنا بعض ماقالته الرقيبة الراحلة، ثم نعرض رأي الإمام كما أورده فى مذكراته. ومن بين ماقالته إعتدال ممتاز أنه «قد دارت سلسلة طويلة من الإشتباكات بين الرقابة والمؤسسة العامة للسينما حول فيلم «قصر الشوق»، ولعل إستخدام كلمة الإشتباكات، لأنها أخف كلمة ينبغي إستخدامها فيما حدث من خلاف شديد حاد بين الرقابة على المصنفات والقطاع العام المنتج لأفلام السينما».

وتقول : «إني أكتب الآن عن هذا الفيلم بعد سنوات من إنتهاء العاصفة التي أثيرت حوله، لكني لم أزل أشعر بمرارة التجربة التي خضتها أنا وزملائي أعضاء الرقابة لكي نقول كلمة حق من أجل صناعة السينما الوطنية ومن أجل مصر ولكي تنتصر هذه الكلمة حتى لايضيع شيئ مما بقي مجيداً من حياة مصر وفنها » .

وتقول الكاتبة أنه عندما إجتمعت لجنة التصدير مرة أخرى قررت رفض تصدير الفيلم وأوردت اللجنة عدة أسباب نذكر منها:

ـ الفيلم مليء بالمشاهد الجنسية المحشورة بقصد الإثارة القذرة والمقززة

الفيلم فى صورته الحالية زاخر بالألفاظ والعبارات الرخيصة المبتذلة الهادمة للقيم المتعارف عليها والمثل الطيبة .

وتقول الكاتبة فى مكاناً آخر أن «قرر مجلس الرقابة بالإجماع منع تصدير الفيلم ورأت عضوة المجلس أن فى خروج هذا الفيلم للعالم العربي جريمة فى حق مصر لاتغتفر لأن الفيلم لم يظهر إلا الجانب الجنسي رغم أن الفترة الزمنية التي تناولها الفيلم كانت فترة وطنية والفيلم إستبعد كل ماهو وطني وحشر بالمناظر الجنسية المبتزلة وعليه فلا تسمح بتصديره» .

أما الإمام فيقول فى الحلقة ٢٤ من مذكراته كما نشرتها مجلة الشبكة فى عام ١٩٨٠ أنه دخل إلى مكتب الوزير عندما إستدعاه لمناقشة الفيلم، فقال له: « إنت أمرت بكل الذي حدث لي، ولابد أن أقول لك أنك أهنتني وإنني أرفض هذه الإهانة، وكل ماتستطيع أن تفعله الآن أن تدوس جرساً وتقول إقبضوا على هذا الرجل ، فأصبح بطلاً ، وأبقي دائماً حسن الإمام.

فقال بهدوء:

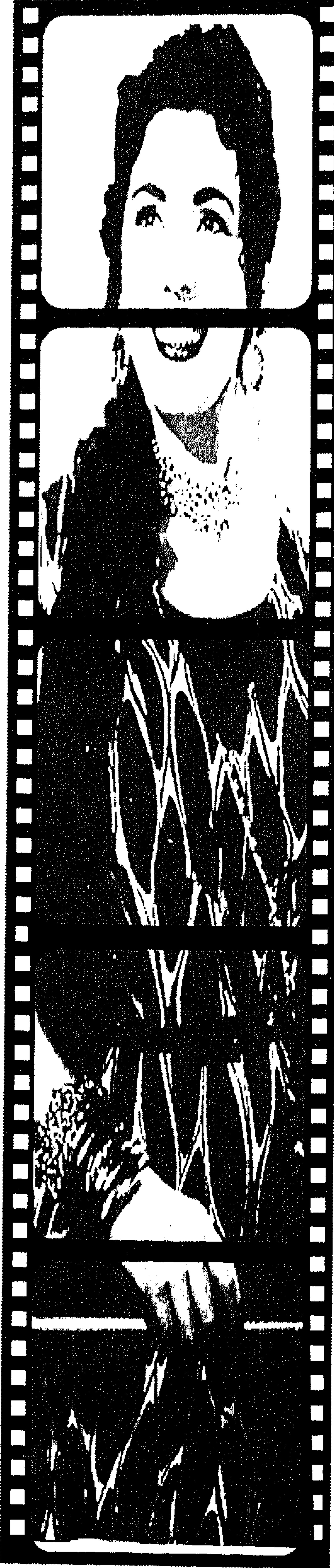
« إتفضل أقعد »

« قلت » :

«لامكان لي هنا. مكاني فى الإستديو لأنهي فيلمي حسبما أريد» .

« وانصرفت وهو ينظر عليه على إني مجنون » .

وبهذا المنطق «العاقل المجنون» أعطي المخرج للراقصات بعداً إنسانياً فى أفلامه، وبدا هذا واضحاً فى «خللي بالك من زوزو»، حيث تخلع الفتاة الجامعية ملابسها التقليدية كي ترقص ببدلة رقص فاتنة من أجل إنقاذ كرامة أمها. وقد حاول المخرج فى فيلمه أن يوصم من يقفون ضد هؤلاء اللاتي يفرحن الناس بأجسادهن كأنهم أقواماً متخلفون، فالإبنة التي راحت تدافع عن أمها، فعلت ذلك بالرقص، وكشف الجسد، وهز الأرداف.



وكأننا بهذا أمام تأصيل وتعميق كل ماقدمته السينما من راقصات، ليست أبدا فناً ولكنها حس فى المقام الأول حتى وإن تم تغليفها بكلام براق تردده الفتاة بمدرج الجامعة.

ولسنا بصدد محاكمة مثل هذه الأفلام، التي قامت بتأريخ مصر من خلال راقصاتها، ولكننا مازلنا نتحدث عن الجنس بهدف أساسي من هذا الكم الهائل من الراقصات المهتزات فى الأفلام المصرية. فلاشك أن هذه الظاهرة التي جعلت الإقبال الجماهيري كبيراً على هذه الأفلام قد عكست عشق المتفرج لرؤية الراقصات، حيث يبدو العري شرعياً فى هذه الأفلام. دفع فى هذه السنوات بالعديد من ممثلات السينما اللاتي نعرفهن كممثلات إلى أن يقمن بالرقص الشرقي على الشاشة، إبتداء من سعاد حسني فى الفيلم السابق الإشارة إليه ونادية لطفى فى «بديعة مصابني»، و سميرة أحمد فى «بنت بديعة»، وماجدة الخطيب فى «إمتثال »، وهدي سلطان فى «دلال المصرية»، ثم نادية الجندي فى «بمبة كشر» التي سوف تستعذب مثل هذا الدور فلم تتوقف عن الرقص بدرجات متباينة فى أغلب أفلامها اللاحقة. بل إنها إرتدت بدلة الرقص الشرقي فى أفلام مثل «وداد الغازية» «وأنا المجنون».

وقد أدي هذا إلى ظهور جيل من الممثلات الراقصات، حيث رقصت فيما بعد كل من نبيلة عبيد فى «الراقصة والسياسي»، وميرفت أمين فى «عودة أخطر رجل فى العالم»، وأيضاً نيللي وأخريات. فى هذه الفترة لم تظهر راقصة لها نفس قوة نجوي فؤاد، والتي استمرت بدورها تعمل فى الأفلام كمصدر إغراء حيث ظلت محتفظة بلياقتها الجسدية، وتحولت راقصات إلى التمثيل... وفى السبعينيات، فان كمية العري التي صارت فى قصص الأفلام ساعدت فى تقليص مساحات الرقص. حيث لم يكن هناك أي داع لوجود راقصات طالما أن المسموح به قد تم. ويمكن أن نقول أن أغلب الممثلات التي عملن فى السينما

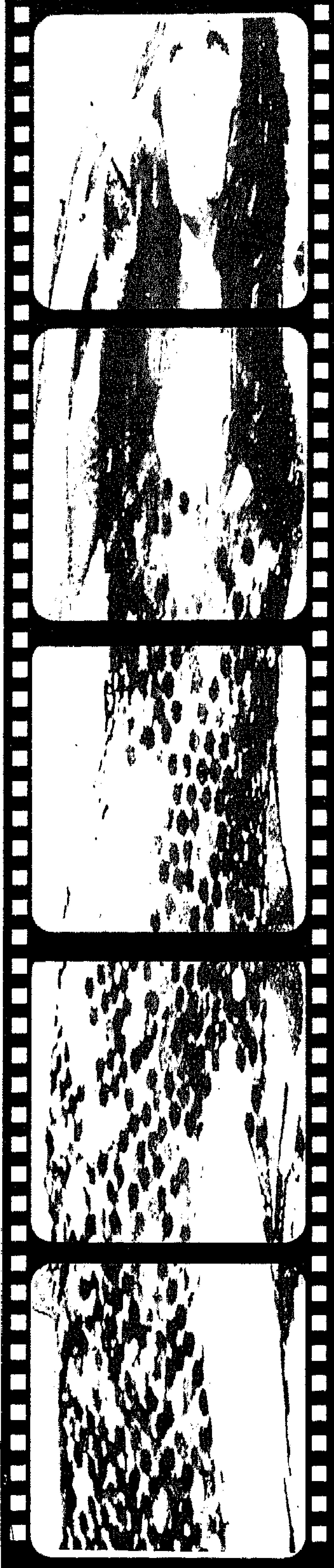
طوال هذه الفترة قد كشفن مساحات لابأس بها من أجسادهن، سواء عن طريق إرتداء الجونلة القصيرة، أو الشورت الساخن، أو المايوهات البكيني، التي سارت فى النصف الأول من السبعينيات بمثابة الزي القاسم المشترك لنجمات السينما البارزت فى تلك الأونة.

وفى السبعينيات برزت أسماء راقصات لأجسادهن مقاييس مختلفة، مثل هياتم التي لم يكن يستر جسدها سوى قطع صغيرة من الملابس فى أفلام عديدة، وأيضاً الراقصة زيزي مصطفى التي سارت على ضرب نجوي فؤاد ولكنها كشفت من مفاتنها أكثر مما فعلت سابقتها. وقد بدت الراقصتان وكأنهما تمزجان الإثارة بالرقص، فجسدن نفس أدوار الشريرات اللاتي يقمن بإغواء الرجال من أجل سلب أموالهم ، أو هن راقصات فى ملاهي ليلية يذهب إليها الرجال من أجل المتعة. وأسوة بأغلب راقصات السينما فى مصر، فإن مساحة التمثيل بدأت تتسع فى حياة كل منهما، ومثلتا أدوار الإغراء فى أفلام عديدة، حتى تغيرت معالم الجسد مع تقدم السن فاختفت زيزي مصطفى، بينما تفرغت هياتم للمسرح، ولبعض الأدوار السينمائية.

وفى الثمانينيات ، كانت أعمار الراقصات فنياً قصيرة للغاية، فما أن لمع إسم سحر حمدي ، حتى قررت الإعتزال، بعد أن كشفت كثيراً من مفاتنها كراقصة، ونجمة إغراء، وقامت ببطولة بعض أفلام المقاولات مثل «بائعة الشاي»، وفى التسعينيات لمع اسم دينا التي جسدت أيضاً أدوار فتاة الإغراء فى أفلام عديدة مثل «المنسي» و «استاكوزا» . . ووجدت راقصات أن عليهن عند العمل بالسينما ألا يرقصن أبداً مثلما فعلت لوسي بينما إشتهرت فيفى عبده كظاهرة فى عالم الإغراء، والرقص، وبدت أكثر بنات جيلها حظاً وسوف نقدمها فى دراسة خاصة فى هذا الكتاب .

مرة أخرى، نعود لنؤكد أن الرقص الشرقي، لم يكن فى الأفلام المصرية فناً مجرداً، وإن المخرجين قد تعملوا معه مثل أنواع الرقص الأخرى، ففى عمر هذه السينما، هناك أنواع عديدة من الرقص ومنها الراقصات الشبابية الغربية والتي زاعت فى كل العقود. وفيه يتشارك الشباب من الجنسين فى الرقص على إيقاع الموسيقي، وهو فى غالبه يعتمد على مهارات بعينها، مثلما رأينا فى أحد مشاهد فيلم «لاتطفىء الشمس» لصلاح أبو سيف. أي أن كافة ألوان الرقص غير الشرقي على الشاشة المصرية كان غير حسي، بل هو مقترن بالبهجة، وأسباب الفرحة لدى الشباب، لكن هز البطن فى أفلامنا هو فى المقام الأول حسي، وقد أكدت على ذلك صورة الراقصات فى الأفلام، وأيضاً الرقصات نفسها . ونحن لسنا مغالين فى أرائنا ، ولانعتقد أننا رجعيون فيما نكتب . ومن يريد أن يتأكد مم نقوله ، عليه مشاهدة أقل عدد من الأفلام التي لم نذكرها فى حديثنا ، أو حتى التي ذكرنا أسمائها بشكل عابر، وسوف يتأكد من ذلك إلا إذا كانت له وجهة نظر معاكسة تماماً.

١٣ - العري



ولدت السينما فى كل انحاء العالم بالغة العفة ، شديدة الرومانسية ، ومليئة بالاحلام ، والمغامرات ، ولم يكن لدى هؤلاء المغامرون أى رغبات حسية ظاهرة . بل كانت هناك قصص حب، أمل فى التوغل داخل الغرب ، وداخل التاريخ ، والحروب . وبالنسبة للشرق ، كانت هناك أمال فى التطور ، ومحاولات للتمرد على المستعمر ، والانغماس فى القصص العاطفية .

وفى بداية القرن العشرين ، غلفت أشياء كثيرة بالاخلاق ، والعفاف ، وقيست درجات العفة من خلال ملابس الناس ، وعندما خرج الرجال الى البحر يرتدون ألبسة الاستحمام ، كانوا يبدون بالغى العفة ، فملابسهم تغطى أغلب أجسادهم ، ثم بدأ الرجل يزيد من حدة عريه ، وراحت المرأة تقلده ، وبدا أن مساحة العرى للرجل هى التى تفتح باب المسموح به من عرى عام للمرأة، فبعد المايوه القطعة الواحد للرجل ، وقيامه بكشف صدره، راحت النساء، على الشواطىء ، تتخلى عن الكثير من الأقمشة ، وصار المايوه القطعتين (البيكينى) ، وفى الستينات ظهرت النساء على شواطىء أوروبا بدون مشدات صدور أسوه بالرجال الذين صاروا يكشفون صدورهم العارية خاصة ذوى الشعور الكثيفة .

ولان السينما هى مرآة المجتمع ، كما صارت التقاليد تؤخذ من السينما فى القرن العشرين ، فانها راحت تنقل مايحدث على الشاشة ، وفى فيلم «البحر بيضحك» عام ١٩٢٨ رأينا أمين عطا الله يرتدى ثوب البحر ومن حوله مجموعة من النساء فى زى بحر أيضا يناسب تلك السنوات ، وقد بدأت النساء والرجال تقلل حجم الاقمشة على ملابسها كلما حدث تطور تقنى فى المجتمعات.

وقد عكس العرى العام صورة الجنس فى المجتمع ، باعتبار

أن ماكان محرما فيما قبل أصبح مسموحاً به ، والنساء اللاتى كن يخبئن وجوهن وراء البراقيع ، صرن يخلعن ملابسهن ويرتدين المايوهات بدرجاتها المختلفة على الشواطىء ، اولا ، مما جعل اى انسان يود أن يرى ماكان ممنوع عليه فيما قبل أن يذهب لأى شاطىء عام فى مدينة ساحلية ، أو يقترب على الشواطىء الخاصة .

وقد ساعد هذا العرى العام على استخراج العرى الخاص الى المجتمع ، وبالطبع الى الشاشة ، ففيما قبل كان بعض الرجال لا يكاد يرى امرأته حتى فى الفراش ، وأنا أعرف بالفعل الآن بعض الرجال الذين لم يشاهدوا قط نسائهم عاريات ، لكن هؤلاء الرجال تمكنوا من مشاهدة الاجساد النسائية فى أوضاعها المختلفة عن طريق السينما أو الصور الفوتوغرافية ، أو المجلات .

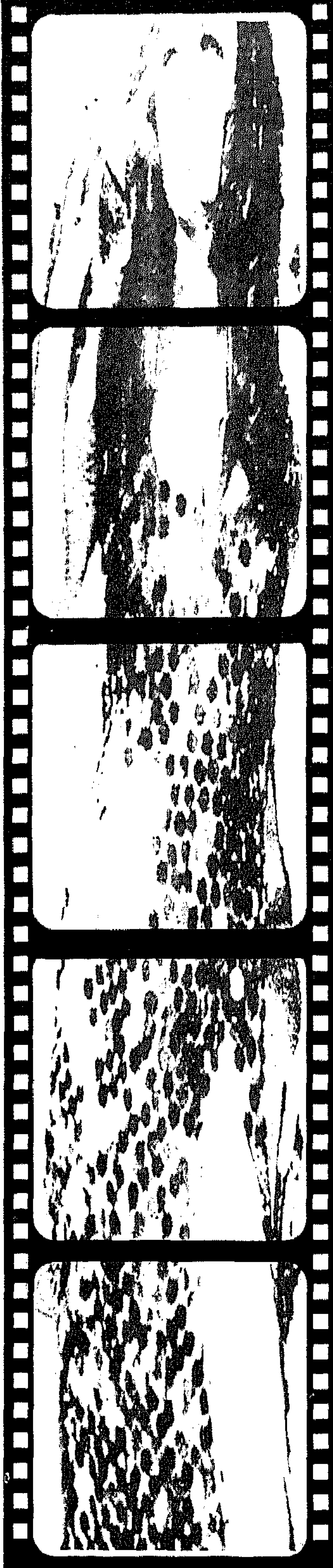
وبدا أن لكل عصر أسباب اغرائه واثارته ، ففى الثلاثينات كان المايوه القطعة الواحدة مثيراً، بينما صار مايوه بيكينى غير ملفت للانظار فى فترة لاحقة . وفى الثلاثينات اختاروا مارلين ديتريش كصاحبة أجمل ساقين ، وفى سنوات لاحقة ، كان على ملكة جمال العالم أن تتعرى أمام لجان التحكيم ، حتى يتأكدون أنها خالية تماما من أى أخطاء جمالية .

وفى عام ١٩٣٤ أثارت هيدى لامار العالم عندما انطلقت عارية فى غابة ، وتم تصويرها ، وفى اواخر القرن صارت النساء العاريات فى أغلب أفلام السينما الامريكية بمثابة الضريبة اللازمة. وحسب قوانين الرقابة ، فان نعيمة حمدى ، مدير الرقابة السابق ، قالت فى حديث نشرته مجلة روز اليوسف عام ١٩٨٦ ان وزيز الثقافة السابق سليمان حزين قد أنذرها اداريا بسبب قبلة فى فيلم ، والآن فالقبلات تملأ الأفلام . .

اذن ، صار العرى أكثر تحرراً ، وانتقل من الخاص إلى العام ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فلا شك أن مايراه بعض الناس من عرى فى أماكن متعددة يضاعف مايرونه بشكل شرعى ، هذا بالنسبة للمتزوجين ، فما بحال الشباب ، وغير المتزوجين . .

وقد ارتبط العرى فى المقام الأول بالتخلى عن اجزاء من الملابس ، ثم بالطبع بالتجريد من كل الملابس ، وقد سعت السينما إلى احداث ذلك ، لكن ما يثير فى موضوع العرى السينمائى ، وأيضا الجنس على الشاشة ، أن الناس تكون فى حالة مشاهدة جماعية ، فالناس يرون معاً مما اعطى لهذا العرى شرعية وجماعية ، وماكان المرأ يخجل من رؤيته ، ولو لوحده فيما قبل ، راح يراه مع آخرين ، بل ويزدحمون من أجل أن يتم ذلك . ولذا سوف نبدأ الحديث من خلال التعرى عن طريق انتزاع الملابس فى ازياء الافلام .

فلا شك أن نساء السينما قد جلبن موضات الازياء القادمة من العالم الى قصص الافلام ، وبدت ملابسهن أكثر فتنة ، تكشف الكتف ، والصدر ، وقد امتلأت افلام الاربعينات ، على سبيل



المثـال ، بملابس النسـاء على الطريقـة الأوروبيـة ، الكتف المكشوف، وأعلى الصدر وأحيانا الديكولتيه ، ولو قدمنا ملف مجموع أفلام أنور وجدى ، سواء التى قام باخراجها أو اشترك فى تمثيلها بالاضافة الى عمله كمخرج ، فسوف نجد أن الكتف العارى كان بمثابة موضة فى الملابس ، وخاصة فيما يتعلق بالسهرات ، ففى فيلم «ليلى بنت الفقراء» ١٩٤٥ على سبيل المثال، فان الممثلة زوزو حمدى الحكيم قد بدت عارية الكتفين فى أكثر من فستان سهرة ، خاصة فى المشهد الذى يقرر فيه الشاب أن يتزوج من حبيبته ليلى . وفى هذا الحفل بدت نساء عديدات فى زى مماثل ، وقد حدث هذا بشكل عام فى وقت بدأ فيه المجتمع يتخلى عن تحفظه ، ولكن الغريب أن النساء بهذه الصورة لم يكن مثيرات ، ولكن ماحدث كان صورة تعكس بداية كشف الاجساد بدرجات مختلفة .

وفى فيلم «بنت الاكابر» ارتدت ليلى مراد نفس الرداء ، وكشفت ايضا عن كتفيها ، وهى الممثلة المعروفة بأنها متحفظة ، بينما راحت شادية تكشف عن فخذيها ، ونصف كتفيها فى ملابسها التى ظهرت بها فى فيلم «قطر الندى» ..

وبدت هذه الملابس بالغة الوضوح فى فيلم «رصاصة فى القلب» لمحمد كريم ، والمشاهد لمجموع الاستعراضات التى ظهرت فى الفيلم سيلاحظ أن النساء هنا قد حاولن التخلى كثيراً عن أجزاء عديدة من الملابس كى يبدون فاتنات . ونحن لانتحدث هنا عن ممثلات الاغراء ، أو عن الراقصات ، ولكننا نتكلم عن ملابس الممثلات اللاتى عرفن بوقارهن وانهن لم يلعبن أدوار الاثارة ، مثل فاتن حمامة ، ومديحة يسرى ، وصباح، وماجدة ، فرغم أن ملابس هذه الفترة كانت طويلة ، الا أن كشف الكتف قد ظل موضة لسنوات طويلة ، فرأينا فاتن ترتدى هذه الاثواب فى افلام عديدة منها «ارحم دموعى» ، و«موعد مع السعادة» ، أما مديحة يسرى فانها ارتدت هذه الملابس كثيراً فى أفلام «ياسمين» و «بنات حواء» ، وأيضا صباح

فى «انا ستوتة» ، و«بلبل أفندى» ، ثم سوف ترتدى ماجدة مثل هذه الملابس فى أفلامها التى قامت ببطولتها فى الخمسينات مثل «بنات اليوم» .

وقد استمرت أزياء الأربعينات المألوفة ، ورأيناها تتكرر فى افلام الخمسينات ، وترتديها ممثلات من طراز سميرة أحمد ، ومريم فخر الدين ، ونادية لطفى ، أما الستينات ، فيمكن الوقوف عند الازياء التى كانت ترتديها سعاد حسنى ، سواء فى المنزل ، أو فى الرحلات ، أو فى الحفلات العامة ، وذلك من خلال الشخصيات الكثيرة التى جسدتها خلال هذا العقد .

سعاد حسنى لم تكن ممثلة اغراء ، ولم تكشف مفاتنها الا فى عدد قليل من الافلام ، والعرى الذى تمثله يعكس ماتفعله ابنة الشارع العادية ، فكما تذهب البنات الى شاطىء البحر ، وترتدى المايوه ، فعلت الشخصية التى جسدتها الممثلة فى فيلم «مافيش تفاهم» . وقد ارتدت سعاد مثل البنات المصريات ، من الملائة الف فى «السفيرة عزيزة» إلى المايوه فى أفلام مثل «الثلاثة يحبونها» ، و«العزاب الثلاثة» ، و«ليلة الزفاف» .. ولم يكن عرى الممثلة بالغ الفتنة بل كان مطابقاً لما يجرى فى المجتمع ، حيث أصبحت جونلات الفتيات اقصر طولاً . وذلك تمهيداً لظهور الجونلة القصيرة (المينى جيب) .

لكن الامر اختلف فيما يتعلق بملابس نهاية الستينات والسبعينات ، حيث سادت موضة الجونلة القصيرة ، والشورت الساخن ، وتنافست الممثلات على الظهور به ، وبدت فتنة كل الممثلات فى هذه الفترة من خلال مايرتدين من ملابس ، ابتداء من زيزى البدراوى ، ونجلاء فتحى ، وميرفت أمين . ولو راجعت الملابس التى ارتدتها ميرفت أمين فى بداياتها مثل «نفوس حائرة» ، و«أبى فوق الشجرة» ، و«القضية ٦٨» ، ثم ما سوف ترتديه فى الشوارع ، وعلى الشواطىء ، وفى الجامعة فى افلامها اللاحقة ، فسوف نرى أن الملابس العامة كادت الا تخفى شيئا خاصا من النساء ، اى انه لم يكن هناك فرق واضح بين مايوهات الشواطىءوملابس فتاة الجامعة ، ولو اخذنا أمثلة لممثلة واحدة فسوف نراه واضحا فى الأفلام التالية مثل «ثرثرة فوق النيل» ، «أنف وثلاث عيون» ، و«شلة المراهقين» ، «البنات والمرسيدس» و«الحفيد» . وقد استمرت هذه الظاهرة لفترة طويلة حتى قرابة نهاية السبعينات ، حيث انحصرت موضة الجونلة القصيرة ، وبدأ المجتمع نفسه يعود الى الحجاب وغطاء الرأس ، وفى السبعينات بدا لأول مرة يحدث تناقض بين ماترتديه الممثلات على الشاشة ، وبين مايحدث فى المجتمع الذى يتجه نحو الالتزام والانغلاق ، فقد انحسر ظهور المايوهات على الشواطىء ، لكنه ظل موجود على الشاشة ، كما لم تعترف السينما بغطاءالرأس الذى اتسع استخدامه فى المجتمع. وظلت هذه الظاهرة حتى الآن .

اذن فملابس العامة قد شهدت صعوداً فى العرى ثم هبوطا ، وكما أشرنا فان المايوه البيكينى قد



عاش عصره الذهبى فى الحياة والسينما المصرية ابتداء من أسواخر الستينات ، وحتى أواخر السبعينات ، وكان مقياس للحس فى السينما والمجتمع .

ومن ناحية ، فان الملابس لم تكن سوى جانباً هامشياً من العرى ، لكنه بالغ الاهمية فى مسألة تعرى الناس فى قصص الافلام ، لكن هناك على الجانب الآخر مايدور من عرى داخل البيوت سواء فى غرف النوم ، أو فى الحمامات ، وسوف نبدأ الحديث عن العرى هنا من خلال الحمامات ، باعتبار أن المرء يخلع ملابسه دون أى حرج فى هذه الاماكن وهو عادة ، مايفعل ذلك أمام شخص قريب منه ، (زوج مثلاً) أو عندما يكون بمفرده لكن الكاميرا ، تنتقل حيث الشخص ، والمكان إلى كل أنحاء العالم.

وقد دخلت السينما الحمام كثيراً ، من أجل كشف مفاتن نسائها ، أو من أجل ممارسة الجنس فى مكان غير الفراش ، ولدينا أمثلة عديدة على دخول النساء إلى الحمام ، وارتداء البشكير، أو التعرى فى حدود ، وهناك فى فيلم «كباريه الحياة» لمحمود فريد ١٩٧٣ ، تدخل كل من مها صبرى ورجاء عبده حماما تركيا مع مجموعة من النساء ، ويرتدين ملابس الاستحمام، ويقمن فى البداية بتدليك أجسادهن ، وكشف مفاتنهن، وأيضا الحديث فيما بينهن حول مسائل عديدة ، وقد غطت رجاء شعرها ، بينما بدت مها فى قمة شبابها ، وهناك مشهد آخر تدخل فيه مها صبرى الحمام ، وتستحم فى البانيو ، وقد بدا منها كل ماهو مسموح رقابياً، حيث ظهر كتفاها حتى أول صدرها ، وأجزاء من أفخاذها ، بينما غطت شعرها بلفافة شعر .

ونحن نذكر هذا الفيلم كنموذج ، باعتبار أنه أحد الافلام التافهة فى تاريخ السينما ، أى انه بلاقيمة ، وقد فشل تجاريا ، ولم تنجح مثل هذه المشاهد أن تكون سببا لجذب المتفرج ، ولعل هذا يعكس أن العرى فى السينما المصرية كان يفقد معناه اذا تم تصويره فى اطار فيلم تافه . وقد تكرر هذا الامر كثيراً فى أفلام

عديدة منها على سبيل المثال فيلم «حياة خطرة» لاحمد فؤاد، حيث دخلت الممثلة الحمام ، وكشفت عن حدودعريها المسموح ، كما رقدت الشخصية التى تجسدها فى فراش رجل . وبدت أيضا بكتفيها العاريين ، أمام الممثل حسن حامد .

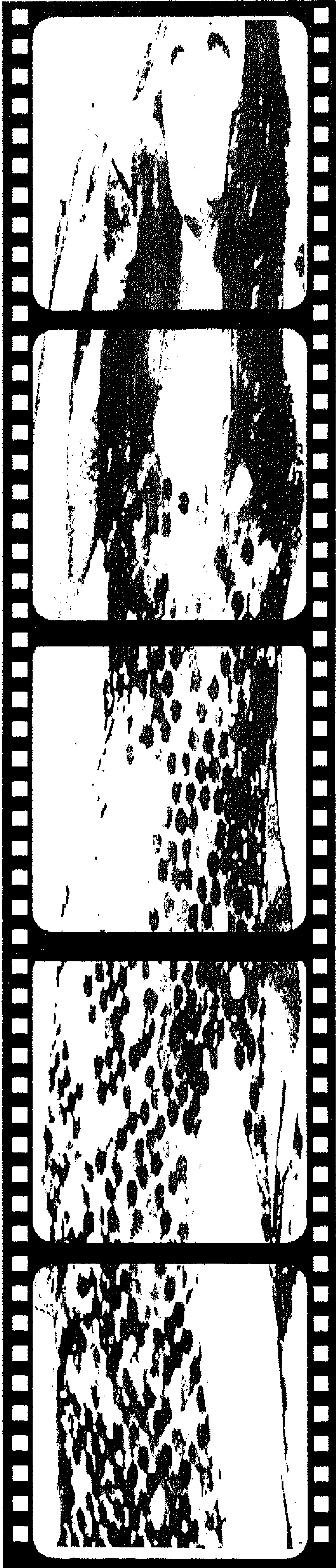
ومن المهم الاشارة الى أنْ الفيلمين السابقى الذكر قد اشترك فى بطولتهما نجوم كبار كثيرون، وفى سينما السبعينات ، امتلأت الشاشة بمشاهد الاستحمام فى البانيو ، وايضا بمشاهد الجنس فى الحمام. ، حيث دخل القاضى على خادمته شهرت فى فيلم «قاع المدينة» ووجدها قد غاصت فى البانيو ، بكل ملابسها وكشفت فخذيها ، وراحت ترقص وتغنى نشوانة، بعد أن شربت من الخمر ، وأحس القاضى باشتهاء المرأة ، وبدا ذلك على عينيه ، ورغم انه سبق ان مارس معها الحب ، وكسا الضعف ملامحه، واهتزت يداه وهو يشير إليها أن تخرج من الحمام كى تلحق به فى الفراش .

وفى فيلم «زوجتى والكلب» لسعيد مرزوق ، تم اللقاء الجنسى بين الزوجين أكثر من مرة فى الحمام ، لم يكن هناك دشا يصب المياه . ولم يكن هناك بانيو ، ولا سخان ، فالزوجة تقوم بتسخين المياه على الوابور ، وتصب من كوز فوق جسد زوجها العارى ، وقد احتفظت بملابسها ، وهناك مشهد آخر معاكس تماما حيث يتركز فى بؤرة الصورة الموقد وفوقه آنية تفور بالمياه الساخنة ، وتغطى الآنية الزوجة العارية تماما وهى تقف فى منتصف الحمام أمام زوجها الذى بدا فقط بسترة البيجامة ، بينما أوحى المشهد أنه بدون بنطال بيجامة .

والفيلم يزدحم بمشاهد الحب فى أماكن متعددة من المنزل ، سواء دارت فى ذاكرة الزوج أو فى مخيلته المزخومة بالشك . وقد بدت المرأة وقد ارتدت فساتينها بدون مشدات صدر ، فابرزت مفاتنها بشكل ملحوظ ، كما أن هناك مشهداً بين الزوجة ، وزميل زوجها ، حيث تخيل الريس مرسى ان علاقة سوف تولد بين زميله الذى أرسله لامرأته برسالة ، وبين هذه العروس المليئة بالشباب والحيوية .

وقد ظهرت ممثلات عديدات داخل البانيو ، منهمن نجمات كبيرات ، ومنهن ممثلات مبتدءات ، لاتكاد اسمائهن تذكر ، ومن الممثلات الشهيرات هناك الممثلة فى فيلم «المولد» لسمير سيف ١٩٨٣ حيث بدت مبهورة بالبانيو ، فنحن هنا أمام امرأة من بيئة فقيرة ، ترتدى الملابس القديمة ، البالية ، ولم تعرف عالم الثراء بمفرداته ، وعندما يأخذها أخوها ابراهيم الى شقته الفخمة التى قام بشرائها ، بعد أن أصبح ثريا ، فان أو ل ماتفعله ، هو أن تخلع ملابسها ، وترتمى فى البانيو، يغطى أغلب جسدها الرغاوى الصابونية ويدخل أخوها ليشاهدها ، فيحاول تدليك كتفها مما يدفعها الى الاحساس بالنشوة فهى تعرف حقيقة أنه ليس أخوها.

أما الممثلات المبتدئات ، فقد رأينا واحدة منهن فى فيلم «الهروب إلى القمة» لعادل الاعصر



١٩٩٦ ، حيث تقوم بممارسة الحب أمام شخصية يجسدها سعيد عبدالغنى ، يبدو الرجل عاريا ، أما هى فترتدى مشد صدر ، وقد وقفا داخل البانيو ، وتساقطت المياه على شعرها ، وانسالت على وجهها ، وجسمه والتصقت الشفاه .

ويعكس هذا أن العرى قد تعددت أشكاله ، والاماكن التى مورس فيها من قبل العديد من الممثلات ، وهو عرى حسى فى المقام الاول ، التزم فيه الكثيرون بالقوانين الرقابية ، ولولا قلب الحدود ، لإنفلتت المعايير كثيرا فى هذا الصدد .

ولا يوجد انقلاب فى المعايير قدر ما اسماه الناقد مجدى فهمى به نظريه الصدر العارى ، وذلك فى دراسته التى صدرت عن مجلة الشبكة فى السبعينات تحت اسم «الجنس فى السينما العربية» ، وحسب هذا المصطلح فان ممثلات عديدات قد وصلت بهن الجرأة إلى خلع مشد الصدر عن أجسادهن فتحررت أثدائهن، ولكن لان هذه الاثداء ممنوعة من الظهور ، فان الممثلة عليها أن تحملها بين راحتيها وتخفيها عن الشخص الذى يتلصص عليها ، وبالطبع على جمهور المشاهدين .

ولقد كان كلام الناقد عن هذه الظاهرة مقتضب ، ومن الواضح أنه نشر هذه الدراسة القصيرة ، من أجل استخدام أكبر عدد من الصور الملحقة ، وهى صور تعكس رؤية وجرأة السينما المصرية بشكل خاص ، والعربية بشكل عام فى التعرى . فهناك صورة يحدث فيها التصاق جسدى كامل بين الممثل اللبنانى عبدالله شماس واحدى الكومبارس فى فيلم «سلام بعد الموت» ١٩٧٠ .

وحسب الدراسة ، فان جلال الشرقاوى هو صاحب أجرأ فيلم جنسى فى تاريخ السينما المصرية وهو « الناس اللى جوه » المأخوذ عن رواية « منزل الموت الأكيد » لألبير قصيرى . والفيلم رغم جرأته ، فانه لم يحقق نجاحا يذكر ، مما يؤكد أن قيمة الفيلم الفنية هى التى ترفع أيضا من قيمة الجنس فيه .

ويقول مجدى فهمى تحت عنوان «التحايل على العرى» و«الصدر العارى» قائلاً : انه قد قبلت ممثلة ، وكانت قد احتجبت لظروف شخصية الشاشة شهوراً طويلة أن تظهر عارية الصدر فى فيلم أخرجه حسام الدين مصطفى ، ودارت أغلب آحداثه فى منطقة الملاحات بالاسكندرية .

وكانت الممثلة تقوم بدور وردة ، الراقصة التى تحب فى صمت ، ولكن خطيبها يروح ضحية عصابة للتهريب ، فتصمم على الانتقام من أفراد العصابة . وتتعرض الفتاة وهى تستحم فى أحد المشاهد الى هجوم من قبل العصابة فتخرج دون أن تكمل ارتداء ملابسها .

«وترفع الفتاة يديها تغطى صدرها عن العيون .

«وأحدثت اللقطة الجريئة صداها المتوقع . فقد عاد بعض البريق . وبسرعة إلى النجمة المحتجبة طويلاً ..

« وبعد الممثلة جاء ت نجمة مرموقة محبوبة ، والنجمة هى سعاد حسنى »

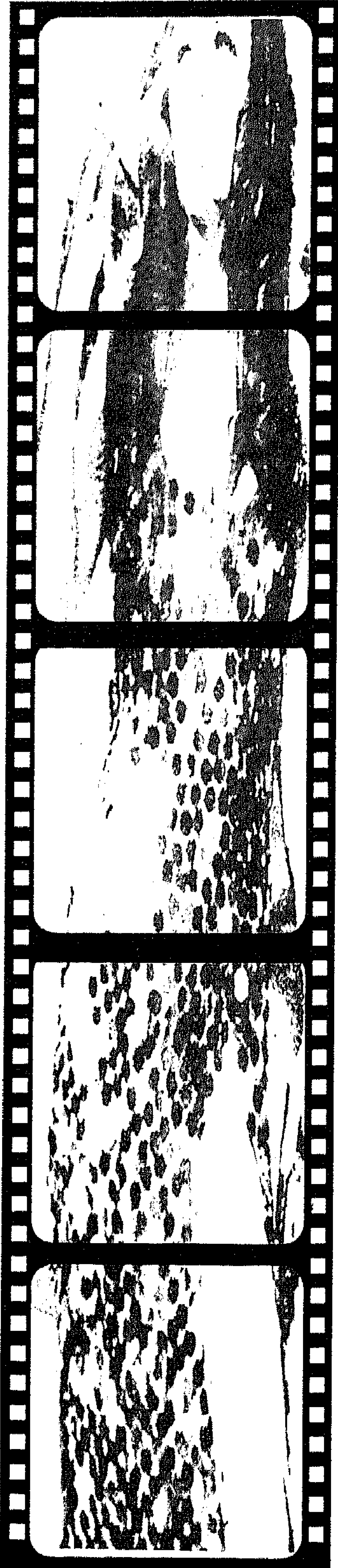
وتجربة سعاد فى العرى كانت فى أول فيلم طويل للمخرج الواعد سعيد مرزوق «زوجتى والكلب» ويكمل الناقد حديثه أن خيالات الزوج ، قدمت للجماهير لأول مرة سعاد حسنى عارية تحت الدوش ، ولم تكن النجمة الحلوة وحدها وانما كانت مع نور الشريف .

و قد رضيت سعاد حسنى بأن تؤدى المشاهد الجريئة لانها وفقا لسياق القصة مجرد رؤى ، وليست أحداثا وقعت فعلا ، ولانها فتنت بالقصة ، وبطريقة تنفيذها ، مما جعلها لا تعصى للمخرج أمراً .

ومن جديد أدت سعاد لقطات حميمة جداً ، ومكشوفة جدا . وكان ذلك فى فيلمها الاخير «الحب الذى كان» الذى أخرجه زوجها على بدرخان ، ودفع بها سينمائياً إلى أحضان ايهاب نافع ومحمود ياسين تارة أخرى ، فى واقعية متمادى فى حدودها .

وحسب الصور المنشورة فى هذا الملحق ، فان اكثر من ممثلة ، قد طبقن هذه النظرية . ومنهن نبيلة عبيد ونادية الجندى . وقد فتحت هذه النظرية كما يلاحظ من الصور الكثيرة المتبقية من أفلام السينما المصرية الباب للكثير من المبتدئات أن يفعلن مثل النجمات الكبيرات ، فهناك فى افلام أحمد فؤاد الأولى، مشاهد لممثلات غير معروفات الاسم أغلبهن عملن مرة واحدة ، وقد تقلدن بالنجمات ، وهناك أيضا مشاهد عديدة منشورة فى كراسات الدعاية لأفلام كثيرة توحى بأن الكثيرات من المبتدئات قد تخلين عن مشدات الصدر مثلما حدث فى فيلم «حياة خطرة » على سبيل المثال .

ومن البانيو ، حيث تبدو أشياء هشة يمكنها أن تغلف عرى المرأة ، مثل الوابور ، والآنية



الساخنة ، ورغاوى الصابون ، الى فراش الحب ، حيث لايشترط أن تكون المرأة عارية، ولذا تباينت المساحات المكشوفة من النساء فى هذا الفراش ، وقد لعبت الاغطية دوراً فى تغطية أجزاء كثيرة من أجسام النسوة ، وهن يمارسن الحب . وقد ارتبط الفراش فى هذه الافلام بالعرى ، وممارسة الجنس فى المقام الأول ، فقد يدخل رجل غريب الى فراش امرأة ، فيجدها قد انكشفت بجسدها رغما عن ارادتها فتولد لديه الرغبة فى أن ينالها . وقد يأتى رجل بامرأة من خارج الشقة كى يكون الفراش هو هدفها الرئيسى ، وقد لعب هذا الفراش دوراً فى كشف قوة العلاقة بين الرجال والنساء ، فقد يكون حاجزاً حديديا بين زوج وامرأته مثلما حدث فى فيلم «المستحيل» لحسين كمال ١٩٦٤ ، وقد تتم فوقه ممارسة لحظات حس بالغة النشوة مثلما حدث بين العاهرة نعيمة والشاب المهاجر فى فيلم «حمام الملاطيلى» لصلاح أبو سيف ١٩٧٣ ، وقد يهتز بشدةعندما يقوم السيد بمهاجمة خادمته من أجل أن ينالها ، فتقاومه بشدة ، وبينما نحن نسمع أصوات الرجل والمرأة من خارج الحدث ، فان اهتزاز الفراش (سرير حديدى) وتوقفه عن ذلك يعكس كيف سارت الأمور فى فيلم «قاع المدينة» .

الفراش فى الافلام المصرية هو أيضا البطل المشارك لكافة الأماكن ، فهو أكثر الديكورات ظهوراً فى السينما المصرية ، وقد رقد عليه أشخاص كثيرون تربط بينهم علاقات حسية ،وقد يكونون أزواجا ، لكن أغلب الذين جاءوا اليه بغرض الاثارة ، والجنس فى السينما المصرية ، لم تربطهم علاقة شرعية ، فقد بدا الفراش بارداً للغاية ، والزوجة قد ارتدت ملابسها كاملة فى فيلم «ولايزال التحقيق مستمراً» لاشرف فهمى ١٩٧٩ ، وذلك باعتبار أن بينهما جفاء عاطفى ، لكن هذه المرأة تبدو بالغة الفتنة ، فوق فراش آخر ، مع صديق زوجها ، تقبله بمنتهى الاستهتار وتعطيه ماحرمت زوجها منه .

وفى فيلم «علاقات خطرة» لعباس الاعصر ١٩٩٦ ، حيث هناك رجل متقدم فى السن (عادل أدهم) ترقد الى جواره فتاة

شبه عارية ، وتعكس علاقتهما مدى ماتمنحه الشابة له من حيوية بعلاقتها به . حيث شهد الفيلم أكثر من اشارة حسية بن الرجل ، زعيم العصابة ، وبين تلك المرأة .

وقد تحدثنا هنا عن العرى بمناظير ضيقة ، لأنه موضوع متسع ، ولاشك ان مايصلنا من مشاهد ، أو من افلام يكون بعد التهذيب الذى قامت به الرقابة ، ويبدو ذلك واضحا فى افلام عديدة من أبرزها «المذنبون» لسعيد مزروق ١٩٧٧ ، والذى تم تهذيبه أكثر من مرة ، ثم «حمام الملاطيلى» ، و«رحلة العمر» وايضا الأفلام اللبنانية التى شارك فى تمثيلها ممثلون وممثلات من مصر ، بعض هذه الافلام تم تشذيب أظافرها الحسية مثل «أعظم طفل فى العالم» لجلال الشرقاوى ١٩٧٥ ، وهناك افلام عديدة تم منعها تماما لجرأتها من العرض فى مصر ، وتضمنت مشاهد عارية كاملة سواء لرجال أو لنساء . وأسماء هذه الافلام معروفة لدى الذين يتابعون عرضها خلسة عن طريق شرائط الفيديو ، وقد عملت فيها نجمات شهيرات ، بارزات ، كما كان بعضها بمثابة الخطوات الأولى لممثلات فى عالم النجومية .

١٤ - الشذوذ الجنسي
لعنة الدنيا .. والسينما

الفن هو صانع الكتابة

ذلك أمر حقيقي، لاجدال فيه، وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين السينما والكتابة النقدية أو البحثية، وفيما يتعلق بحديثنا هنا، فان السينما المصرية، حين دخلت دوائر الجرأةوتحطيم حواجز الممنوعات، والمحرمات، راح النقاد بدورهم يدخلون هذه الدائرة، وهناك أسباب عديدة لذلك، أنك لايمكن بحث موضوع من الموضوعات الا اذا كان هناك عدد كبيرمن الافلام التي ناقشت باستفاضة مثل هذا الموضوع .

وبالنسبة لموضوع الشذوذ الجنسي خاصة بين الرجال، فاننا فى الشرق نتعامل معه بكثير من الازدراء، ونقف ضد اللوطيين باعتبار أنهم يتصرفون ضد قوانين السماء . خاصة أن القرآن الكريم قد اكد أن قوم لوط كان مصيرهم الخراب والدمار: ﴿فأخذتهم الصيحةُ مُشْرقين . فجعلنا عالِيَها سافلَها وأمطرنا عليهم حجارة من سِجِّيل.﴾ «الحِجْر ٧٣ - ٧٤» .

ومصير اللوطيين دائما فى السينما، هو نفس مصير آل لوط كما ذكر فى القرآن الكريم. ولذا فان السينما قد سخرت دوما من هؤلاء المخنثين الذين رأيناهم فى أفلام عربية كشخصيات هامشية، باعتبارهم من الجنس الثالث . أو جنس بلا هوية، وقد ظهر هؤلاء الاشخاص كتابعين للعوالم فى الافراح، دون أي إشارة إلى مايمارسونه من لواط مع رجال آخر، وفى بعض الافلام هناك هذا الشخص الذي يتصرف بليونة واضحة، ويحرك جسمه كالنساء، مثلما رأينا شخصية ميمي فى فيلم «الازواج والصيف» لعيسي كرامة ١٩٦٣، الذي يتحرك بشكل لافت للنظر، وهو يمسك سلسلة، ويردد لمن حوله «أنا اسمي ميمي». كما أن صبي

العالمة فى أفلام من طراز أفلام «حب ودلع» و«دلال المصرية»، كان يوحي الي المشاهد أنه من هذا الجنس الثالث، وأنه شخص سالب .

ومن الواضح أن الكتابات النقدية عن هذه الشخصيات قد بدت قليلة للغاية، لكن الدكتور رفيق الصبان نشر مقالين، الاول تحت عنوان «المثلية فى السينما المصرية» فى مجلة الفنون عدد سبتمبر ١٩٨٦ . ثم دراسة باسم «العلاقات الخاصة فى السينما المصرية» نشرها فى عدد سبتمبر ١٩٨٧ من نفس المجلة، وحسب هذا المقال الأخير، فانه مامن شك فى أن «حمام الملاطيلي» الذي أخرجه صلاح أبوسيف فى أوائل السبعينات كان أول فيلم مصري يطرح بجرأة ووضوح وصراحة .. موضوع الحب المثلي ودعارة الحياة . من خلال نماذج لشباب ثلاثة .. يعيشون فى مهنة بيع الجسد فى الحمامات الشعبية ومن خلال نموذج آخر . لرجل برجوازي ينتمي الي الفن بشكل غير مباشر (فهو يرسم فى أوقات فراغه دون أن يكون الرسم حياته) ويجتاز أزمة نفسية سببتها والدته .

«ورغم السطحية الفجة التي رسمت بها هذه الشخصية، والنمطية المزعجة التي قدمت بها، فإن فيلم صلاح ابو سيف يعتبر من أهم الضربات الفنية الموجهة التي قدمت الي الممنوعات فى السينما المصرية. فالقصة تقدم مزيجا موفقا من شخصيات هامشية، لا ترتاح السينما المصرية عموما الي تقديمها إلا بتحفظ شديد، وعلى ذلك تجرأ المخرج الكبير كعادته وقدم فيلما. رغم بعض عيوبه سيبقي فيلما له مركزه وموقعه فى خارطة السينمائية المجيدة».

ولو تناولنا بشيء من التفصيل هذه الشخصية، فسوف نري أنها تختلف عن ذلك الفتي «المتقصع»، «المائع»، فرؤوف شاب وسيم، له شارب كثيف، وشعر طويل، يتردد على الحمام الشعبي، ويرسم مؤخرات الرجال، ولا يكشف الفيلم هل رؤوف سالب أم موجب، وهل الشاب أحمد طاهر القادم من الاسماعيلية هو الرجل السالب، فلو أن رؤوف سالب، لكان من الحري به أن يرسم الرجال من أمام، ونحن نعرف أنه رجل لوطي من خلال الكتالوج الذي به رسوماته التي يعرضها على أحمد، وهو فى مكان، كل الرجال فيه يتعرون أمام بعضهم البعض . رغم أن الشاب يدعي الفن، فانه يكشف عن شذوذه، وهو يدعو الشاب الي منزله، فى البداية يرفض أحمد، ثم يأتي اليه يجلسان متجاورين كالعاشقين، وقد تعري كل منهما فى نصفه الأعلى . يتبادلان تدخين نفس السيجارة، والكؤوس، وقد كاد أحدهما الشاب، أن يرتمي بظهره على كتف الآخر .

ولأننا لانفهم بالضبط حدود العلاقة، عن أيهما الموجب، فان الفيلم صور الشاب المهاجر، وقد صار على أكثر من علاقة جنسية مع نساء أخريات، منهن نعيمة العاهرة الضحية التي يمارس معها الجنس فى الحمام، وأيضا فى غرفتها، بعد أن أتاحت لها زميلاتها العاهرات فرصة أن يأتي اليها من أجل قضاء لحظات حب. كما أن احمد يعشق أيضا زوجة صاحب



الحمام ويذهب اليها فى شقتها. وتبدو امرأة شديدة الشبق.

أما رؤوف فاننا لم نر فى حياته نساء أخريات، بل هناك على الجدران صور الرجال العرايا، وقد جعل الفيلم من شخصية هذا اللوطي مريضا نفسانيا، باعتبار أن هناك ازمة عائلية فى حياته دفعته إلى ذلك، إذن، فرغم أن الفيلم قدم هذا الشخص بشكل متسع، فانه نظر اليه كمريض يجب استئصاله، ولم يضع الفيلم نهاية مأساوية لمثل هذه الشخصية، وأيضا لأحمد، فهو لايزال يتردد على الحمام وان كان المعلم يعرف تماما هذا من خلال التعليقات التي يطرحها، وأيضا نظراته اليه، رغم كل الوقار الذي يبدو على رؤوف..

والشاذ جنسيا هنا، هو رجل من عائلة ميسورة، يعيش فى منزل متسع، يبو مبهرا للشاب المهاجر من الاسماعيلية والذي يقيم فى فندق متواضع.

وقد رأينا الشباب اللواطيين فى أغلب السينما المصرية من الطبقة الراقية، أمثال شخصيات رئيسية فى افلام يوسف شاهين، وايناس دغيدي، وسمير سيف.

وفيلم «قطة على نار» قام الصبان نفسه باقتباسه من مسرحية لتينسي وليامز، كما هو معروف، وحشاها بالمواقف والعلاقات الشاذة، خاصة اللواط، فى الوقت الذي امتلأ الفيلم بمشاهد مثيرة للزوجة التي جسدتها بوسي. وهي مشاهد لم نشاهدها فى الفيلم الامريكي الذي اخرجه ريتشارد بروكس ٩٥٩.

وفى هذا الفيلم هناك جرأة ملحوظة فى العلاقات اللوطية، فليست هناك صلة جنسية بين الصديقين أمين وعزت فقط، بل أن هذه الصلة تؤثر على العلاقة بين أمين لاعب الكرة الذي أصيب فى الملعب، فيعجز عن الاستمرار فى اللعب وبين زوجته جيجي، وهذه المرأة كما يصورها الفيلم، بالغة الفتنة والإثارة، لكن الزوج يؤثر علاقته بعزت

عن زوجته. ويعبر الفيلم عن حالة عجز جنسي، ونفسي بين أمين وامرأته التي تزوجها قبل سنوات، وأدني بها من بيئة إجتماعية أو من طبقته .

ويكشف الفيلم عن خصوبة يتسم بها الابن الأكبر مختار الذي أنجب لأبيه خمسة أبناء، وبين عجز أمين الذي لم يتمكن من انجاب أي ابن له، وليست لدينا أدله عن السالب والموجب بين الرجلين، بل أن هناك علاقة بادئة الجرأة تنمو بين الرجلين، وهي أن أحدهما يشعر بغيرة شديدة على الآخر، وعندما يعرف أمين أن صديقه عزت متعدد العلاقات الحسية، وأن له أكثر من صديق، يصاب أمين بانتكاسة مما يجعل عزت فى موقف حرج، فلايتحمل أن يكشف عشيقه حقيقة أمره، فيقبل على الإنتحار .

وتلعب الزوجة دوراً فى كشف هذه العلاقات اللوطية، ورغم اشمئزازها مما يفعله زوجها، فإنها لاتسعي إلى فضح أمره أمام أسرته، ولكنها تنجح فى أن تفسخ هذه العلاقات، فتدفع زوجها لإكتشاف حقيقة عشيقه، وبعد أن يموت عزت منتحراً، فان أمين لايتحمل فقدان صديقه، لذا فإنه يجد فى الخمر السلوي، ويعامل زوجته بقسوة شديدة، ويبتعد جنسياً عنها .

اذن فاللوطي فى هذه الأفلام يمكنه أن يمارس الحب مع زوجته، ولكنه يستمتع أكثر مع رجل مثله، وقد تحدث الصبان فى المثال السابق ذكره عن الفيلم، وهو كاتب السيناريو، قائلاً :

« فى الفيلم المصري . نري بوضوح عقدة البطل التي لم نرها فى الفيلم الأمريكي، بل أننا نراها صورة حية تتحرك أمامنا . . بعد أن كانت فى المسرحية مشهداً حوارياً . . لاخطر منه . .

«نري الحب فى النظرة. ونري الغيرة، ومشهد التلبس بالخيانة ورجل يخون صديقه مع رجل آخر، ونري غيرة الزوجة من الصديق . كل ذلك فى إطار شديد الواقعية . . ولايمس بالحياء ولايسقط فى الإبتذال رغم الجرأة والحيرة فى المعالجة .

«ونجح (قطة على نار) فى أن يدرك صرحا منيعاً من صروح التابو المصري، ولكنه بقي وحده دون شبيه له، وكان علينا أن ننتظر ست أو سبع سنوات أخرى قبل أن تظهر ثلاثية يوسف شاهين ».

رغم ذلك فإن المسافة بين «قطة على نار » و «أسكندرية ليه » لاتزيد عن العاملين . والمهم هنا أن نشير إلى أن الكاتب يتحدث عن هذه العلاقة كأنها شرعية، وأن ذلك الصرح المنيع من صروح «التابو» المصري رمز بالغ الأهمية . وذلك أمر يجب الوقوف عنده . فقد كان سبب نجاح هذا الفيلم، وفيلم «حمام الملاطيلي» هو الجنس الذي تمثله المرأة مع



الرجال، وكمية التعري الذي ظهرت عليه الزوجة جيجي، وهي تغري زوجها، أو وهي تقوم بتبديل ملابسها من أجل إحداث الإثارة لديه .

وقد كشف حسن الإمام فى فيلمه «السكرية» الذي أخرجه عام ١٩٧٤ عن علاقة بدت واضحة بين أحمد أحد أحفاد عبدالجواد، رجل الإنفصام الإجتماعي، وبين رجل يعمل وزيراً فى عهد الملكية فإلحفية خريج جامعة لديه طموح بلا حدود، عليه أن يحققه بأي ثمن، يجسده محمد العربي، وهو يتعرف على الوزير، الباشا، الذي يرمي عليه شباكه من أول نظرة، ويبدو الشاب هنا وسيما، بالغ الحسن، أما الباشا فهو رجل محنك، من الواضح أنه قد سبق أن اصطاد الكثير من الشباب. ويقوم الباشا بتعيين أحمد فى وظيفة مدير مكتبه، لذا سرعان مايحقق مايطمح إليها، وتبدو أهميته فى أنه يعتبر الباب الخلفى «للوزير، هو الذي يحدد له المواعيد واللقاءات، وتبدو المكانة التي وصل إليها من خلال لجوء الخال كمال إليه كي يساعده فى الترقي، أوفى مهمة وظيفية خاصة بعمله فى وزارة المعارف . كما أن الشاب ينجح فى الإفراج عن أخيه الشيوعي عندما يتم القبض عليه .

وعن طريق التورية فى الحوار، يردد عشيق الوزير «الوزارة كلها واقفة على . . .»، وقد كان المتفرجون الشباب يرددون كلمة تعبر عن جزء حسي من جسد الإنسان، تدل على أنهم قد فهموا المعني، وذلك عندما كان الفيلم يعرض فى دور السينما خاصة الدرجة الثانية منها . وقد بدا الشاب تابعاً للوزير، يتحسس جسده بما يوحي أن من لايفهم عليه أن يعي نوع العلاقة.

وفى فيلم «أين المفر » لحسين عمارة عام ١٩٧٧، هناك إشارة أن المعتوه عباس شاذ جنسياً حيث يقوم زملاؤه بالحديث معه، بشكل مواري، عن شذوذه الجنسي، ويعايرونه أنه غير قادر على النيل جنسياً من ليلي زوجة

المهندس، لأنه عاجز، وشاذ مما يدفع بالشاب أن يسهل الطريق لزميليه اللذين يتفرجان معه دائماً على أفلام جنسية من خلال مقصورة عرض الأفلام، أن يأتيا إلى منزل المهندس، ويقوم الرجلان بإغتصاب المرأة، بينما يطلق عباس الرصاص عليهما، فيقتلهما .

وكما هو واضح، فإن الجنس اللوطي، يذكر على إستحياء، ويبدو اللواط هنا بمثابة مرض، يدفع بصاحبه إلى إرتكاب جرائم أخرى تبدأ من التلصص، حتى تصل إلى الإغتصاب والقتل .

أما أفلام يوسف شاهين، خاصة التي تناول فيها سيرته الذاتية، فهي، كما أشار الصبان، تكشف بوضوح عن حب مثلي، شاذ بين بطله يحيي، وبين رجال آخرين فى سيرة حياة فنان، وذلك فى كل من «اسكندرية ليه »، و «حدوتة مصرية»، «اسكندرية كمان وكمان»، بالإضافة إلى «الوداع يابونابرت» .

ففى فيلم «اسكندرية ليه»، تمت علاقة بين يحيي، الطالب، وبين جندي إنجليزي. تبدأ العلاقة بشكل عابر، حيث نري شابا مصريا من أسرة ميسورة، يلتقط فى سيارته الأنيقة جنديا ثملا من فوق الكورنيش. ومن المهم أن نعود مجدداً لاقتباس فقرات كتبها الصبان عن هذا الفيلم، لتكون منظوره الخاص، حيث يبدي تعاطفاً ملحوظاً مع هذه العلاقة، حيث أعتبر اننا أمام قصة رومانسية تمت بين الشاب المصري والجندي الإنجليزي. فهو يري أن الفيلم هو فيلم العواطف المستحيلة والإجهاض اليائس، إجهاض العلاقة بين الجندي والشاب الأرستقراطي، وإجهاض العلاقة بين اليهودية والعربي، ويقول الكاتب«فى هذا الفيلم البديع المزركش والمضاء بألف شمعة تجعله غارقاً فى جو أسطوري من الحلم والحقيقة. تقف قصة الحب بين الجندي الإنجليزي والفتي المصري.. شهادة أليمة وفاجعة عن قتل الحلم وإنسحاقه الأنيقة..

كما نلاحظ أن الصبان يعتبر فى دراسته عن المثلية اننا أمام قصة حب. ثم يعود فى مكان آخر من المقال ويؤكد أن هذه القصة العاطفية، تنتهي بمشهد وداع رومانسي. لاأعتقد أن المخرج المصري الكبير قد قدم مثيلاً له فى كثير من الأفلام التي صنعها، وداع لاتقال فيه إلا كلمات عادية شاحبة لكنه يخفى ألماً يقتل الشرايين ويدمر الروح . وتنتهي القصة أمام القبور البيضاء فى العلمين حيث يفتش الفتي المصري عن ضريح الرجل الذي أحب به مئات القبور البيضاء التي لاتحمل إلا أسماً ورمزاً للذكري ..

« فى كل هذه المشاهد القليلة التي روت قصة الحب هذه .. كان يوسف شاهين شاعراً ورساماً ومفكراً، يجمع الخيوط فى يديه ثم يعقدها. يحاول أن يعطي (الحب) أبعاداً سياسية وإجتماعية مختلفة، ثم يقودنا آخر الأمر إلى بؤرة واحدة تحترق. هذا الحب الملعون الذي استطاع أن يشتعل وأن يضيء.. ثم يخبو ويموت» .

ومن الواضح أننا سنري هذه العلاقة من خلال مقال نشره فى مجلة «السينما



والمسرح» قال فيه: «تماماً . . كما يحلم هذا الشاب الأرستقراطي الذي عجز عن قتل الضابط الإنجليزي الذي اشتراه من تاجر السوق السوداء. كما يشتري الأثرياء خروف ليضحوا به يوم العيد. اشتراه ليقتله ولكنه عوضا عن أن يقتله أحبه. وقصة هذا الحب الذي نما فجأة فى قلب الرجلين، هي أيضاً قطة المستحيل الممكن. انه ينمو كالنبت الوحشي فى الصحراء. ويمتد فجأة وبسرعة ليغطي مساحة كثيرة من القلب. فإذا بما كان بديهياً يبدو لامعقولاً . . واللا معقول هو الهواء الذي ينتعشه والذي لايمكن أن يحيا من غيره.

«إن علاقة الحب المستحيلة هذه التي يرد بها شاهين والتي يجعلها مرادفا لحب المسلم واليهودية. تصور تماماً الأبعاد العاطفية التي يرغب يوسف شاهين بتأكيدها . . فى فيلمه ذو الألف مرأة».

«وإني لأري حقاً فى كافة الأفلام التي تعرضت لمثل هذا الموضوع الشائك من كل جنسيات العالم، فيلماً استطاع أن يصور بمثل هذه الرقة والشفافية والحياء، وألح بشدة على كلمة الحياء التي تميز عموماً اسلوب الفنان الشرقي، علاقة شائكة كهذه. والحياء هنا لايعني بالضرورة أن تهمل قول ماتريد أن تقوله، على العكس فيوسف شاهين من خلال قصتي الحب اللتين تحتلان مركزاً هاماً فى الفيلم، قال كل مايريد قوله بتأثر شديد. دون أن يستعمل مرة واحدة الصراخ. وأضع هنا مثالاً لمشهدين رائعين اعتبرهما مثالاً للمشاهد العاطفية التي تقول الكثير جداً فى إيجاز معجز: مشهد وداع الأرستقراطي للضابط الإنجليزي الذي سيذهب للموت. ومشهد لقاء اليهودية التي عادت للأسكندرية مكسورة الجناح» .

أما فى «حدوتة مصرية» فإن هناك علاقة واضحة بين رجل ورجل، جسدها كل من نور الشريف وأحمد محرز، وكل منهما يتذكر قصة حب لوطية تمت بينه وبين رجل آخر

وفى فترة سابقة من الزمن. وتنمو قصة الحب بين الرجلين من خلال أغنية لأم كلثوم، مثلما يحدث عادة بين العشاق من جنسين مختلفين، حيث يتبادل الرجلان نظرات مجنونة تائهة، أمام زوجتين، الأولي قد استغرقت فى الأغنية، حتى نسيت نفسها، والثانية تبلدت عنها لدرجة الملل المشكوف. بينما تربط كلمات الأغنية العاطفية الرجلين بخيوط غليظة مسحورة كحبال الصيادين.

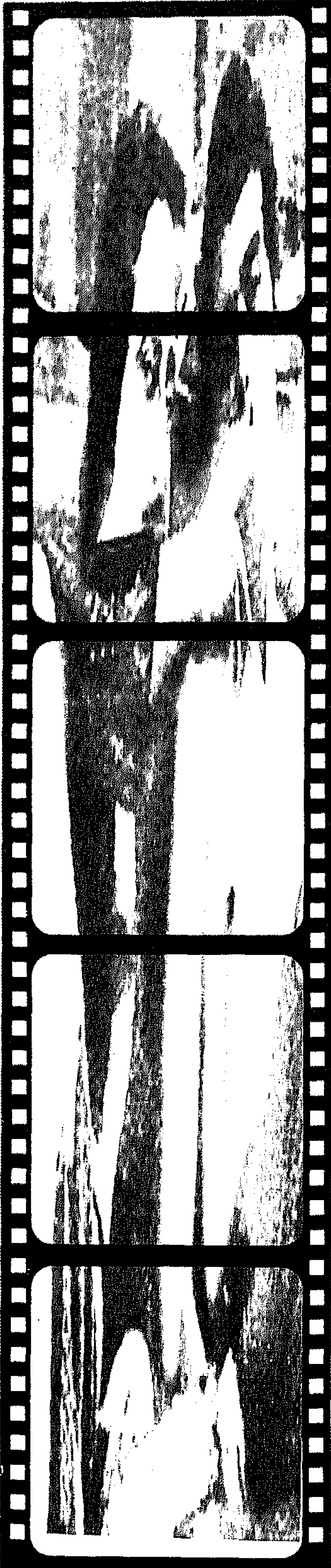
ويجب أن اعترف، بعقلية المشاهد الساذج السطحي، فإنني لم أفهم أبعاد هذه العلاقة المثلية حين شاهدت الفيلم لأول مرة بنفس المنظور الذي قدمه الصبان فى تحليله لهذه العلاقات الخاصة فى السينما المصرية، ولاشك أن مثل هذا المشهد قد يمر عابراً مع المتفرج العادي لكن عينّي الناقد الدكتور بدت تنظر إلى الأمر بمنظوره الحقيقي، ثم هو يعطيه قيمة رومانسية من عندياته فى هذا المشهد العاطفى المليء بالإيحاءات والرموز حيث استغل المخرج إمكانياته السينمائية المبدعة. وطوع إرادته السينمائية كلها ليروي لحظة عشق مستحيل. يكاد لشدة وضوحه أن يصرخ. وعلى ذلك يمر بين بطلي الفيلم وكأنه سر مهموس يجب الا تبوح شفاههما...

أما الجزء الثالث من هذه الثلاثة الذاتية، فإن المخرج يتحدث عن علاقته بممثله الشاب عمرو ويناظر به فى الواقع شخصية بطل أفلام سابقة له، وتطور هذه العلاقة بين المخرج والممثل إلى علاقة عشق، وبالتالي علاقة تملك. فلم يجد الممثل الشاب سوى الإبتعاد عن سجن المخرج كي يختار حياته بشكلها الذي يروق له.

والطريف أن شاهين نفسه يري أن مثل هذه العلاقات هي عشق، ففى حديثه عن فيلم «إسكندرية كمان وكمان» فى مجلة اليوم السابع ٩ يوليو ١٩٩٠يقول شاهين «هناك فارق كبير مابين بحثي عن عمرو وعلاقتي بالمضربين. فى الأول هناك العشق وهو شيء خطير أما فى الثاني فهناك الحب، والحب لاتوجد فيه علاقات قوة بل هي موجودة فى العشق.. إن الممثل فى فيلمي ليس ممثلا، والبلد ليس بلداً والنقابة ليست النقابة. إنها كلها حالة روحية معينة لشخص ما»

وهناك تفسير إلى أن علاقة كافار يللي بالشاب المصري على فى فيلم «الوداع يابونابرت» على أنها علاقة مثلية، تمثل تزاوج بين الرجل والشاب، وأيضاً تزاوج بين حضارتين، وهذا الموضوع فى حاجة إلى المزيد من التفسير والإسقاط، ولذا فإننا سوف نتجاوزه فى الحديث.

لكنه إذا كان فى أغلب العلاقات المثلية فى الأفلام المصرية تدور فى أجواء أرستقراطية، أو بين قوم أغنياء، فإنه فى بعض الأفلام دخلت عناصر من أبناء الفقراء، باعوا أجسادهم من أجل ممارسة الجنس مع نفس النوع بهدف البحث عن المال. وأمامنا تجربتان



سينمائيتان فى سينما التسعينات من نماذج عديدة، حيث بدت السينما أكثر جرأة. الفيلم الأول هو «شحاتين ونبلاء» لأسماء البكري عام ١٩٩٠، والمأخوذ عن رواية للكاتب المصري البير قصيري. ففى هذه الرواية أكثر من إشارة واضحة إلى اللواط: الأول يبدو فى اللقاء الذي يتم بين الشخصية الرئيسية جوهر، وبين لواط شهير، ثم فى لقاء بين يكن ونفس اللواط الذي يخبره إنه يعجبه فيرد الآخر بأنه لايود أن يعجب به على طريقته، وعند تحويل هذه الرواية إلى فيلم، حذفت أسماء المشهد تماماً، وخففت من علاقة الضابط نور الدين بشاب أرستقراطي يدعي سمير، ففى الرواية يخبر الضابط الشاب، أريد أن أنام معك»، لكن الآخر يعلن إشمئزازه، ونفوره منه. بدت علاقة سمير بالضابط فى الرواية لوطية، لكن مثل هذه العبارة لم ترد فى الفيلم.

ورغم إننا أمام صداقة بين ثلاثة رجال أحدهم القدوة الفكرية للإثنين الآخرين، فإنه لم تتم أي علاقة حسية بين أي منهم لافى الرواية أو الفيلم.

أما فى فيلم «ديسكو ديسكو» لإيناس الدغيدي ١٩٩٤، فإننا نري علاقة لواط بين الشاب متولي (عبدالله محمود) وبين شاب آخر فى النادي، ومتولي هذا من قاع المجتمع، يعاني من آثار أنيميا مزمنة، ويعمل فى الديسكو لصاحبة ملك المعسل، وهذا الشاب الممزق نفسياً، يحتاج إلى المال، يلجأ إلى الشذوذ بدافع حاجته إلى المال.

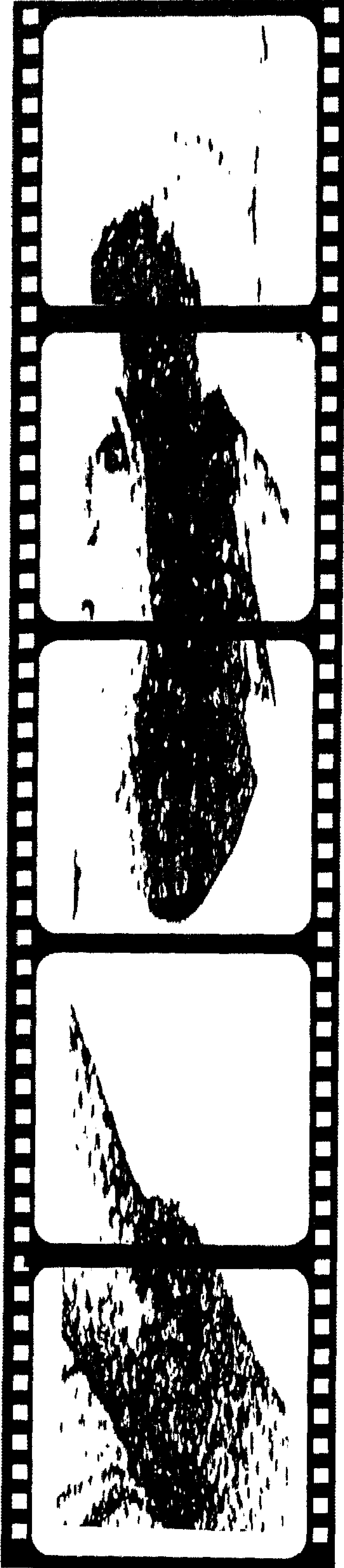
وهذا الفيلم به مجموعة من الشباب، بعضهم يمارس السحاق، والشذوذ بين الرجال، والبعض الآخر يتعاطي المساحيق البيضاء، بالإضافة إلى الجنس، وتصور المخرجة عالم الديسكو الماجن، ومابه من أسباب وإنحراف.

وكما رأينا فإن العلاقة المثلية فى السينما المصرية، لم تأخذ بين الرجال نفس الشكل المتسع مثلما سنري فى الفصل

القادم لعلاقات السحاقية، وذلك يؤكد، كما أشرنا فى البداية، أما المتفرج العربي يشمئز عادة من هذه العلاقة، وهو يبدي إستياءه، ولايميل إلى الحديث عنها، أو مشاهدتها . ولذا فإن أغلب هذه الأفلام لايحقق أي نجاح تجاري . وفى أغلب هذه الأفلام كان اللواط أمراً عابراً، وإن مخرجين بأعينهم قد وقفوا عنده، سواء أعلنوا علينا انهم قدموا سيراً ذاتية، وإن ماحدث لم يكن أبداً مشيناً، بل هو نوع من العشق من وجهة نظرهم . بينما سنري أن الأفلام التي ضمت قصصا عن السحاق النسوى قد حقق الكثير منها نجاحاً، وإنها أكثر عدداً، وبعضه له قيمة فنية .

أما السمة التالية فى مجموع الأفلام التي تحدثنا عنها، فيه تعكس منظور غربي، مثل الأفلام المقتبسة عن تينسي ويليامز، وقد كان الكاتب شاذاً جنسياً فى الواقع، وهناك أكثر من كتاب عن لواطه، فضلاً عن مذكراته، وقد أقتبست السينما المصرية بعضاً من مسرحياته، لكن لاشك أن أكثرها جرأة هي «قطة فوق سطح صفيح ساخن» والتي تحولت إلى أكثر جرأة، فى الفيلم العربي، كما أشرنا، فرأينا كيف قام العاشق اللواط بقطع يده فى البانيو، وإنتحاره، بينما فى المسرح، والفيلم الأمريكي، لم يحدث هذا مباشرة أمامنا . أما شخصية اللواط فى روايات « السكرية »، و «حمام الملاطيلي» فقد جاءت فى مصادر أدبية، وهي شخصيات أساسية فى الروايات المكتوبة . وقد حمل اللوطيون شذوذهم فوق قدرهم، فلم يكن مصير أغلبهم، مسأوياً بل قاموا بنقله إلى العالم سواء من خلال إبداعهم، أو من خلال أفكار أبطال قصصهم، وقليلة هي الحالات التي انتهي فيها اللوطيون بشكل مأساوي . وسوف نري أن الأمر يختلف تماماً بالنسبة للنساء العاشقات أو السحاقيات .

١٥- السحاق
امرأتان في فراش الحب



تزداد مساحة السّحاق بين النساء فى أفلام السينما المصرية. أكثر من علاقات اللواط بين الرجال. بل توغل هذه العلاقة فى الكشف عن ابعادها اكثر من العلاقة بين الذكور. وحسب ماكتبه رفيق الصبان فى دراسة حول العلاقات الخاصة فى السينما المصرية. . نشرتها مجلة الفنون فى سبتمبر ١٩٨٧، فان من اولي المحاولات التي شهدتها السينما فى هذا المضمار، كانت فى فيلم «الطريق المسدود» لصلاح ابوسيف . حيث تضمن مشاهداً عن الحب المثلي النسائى أدته ببراعة وايحاء غير مبتذل ملك الجمل فى دور استاذة تحيا فى قرية محافظة متمسكة بتقاليدها ولاتجد منفذاً لعواطفها الجنسية المكبوتة سوى زميلاتها المدرسات، اللواتي يخضعن لها تارة ويرفضن عروضها تارة أخرى . .

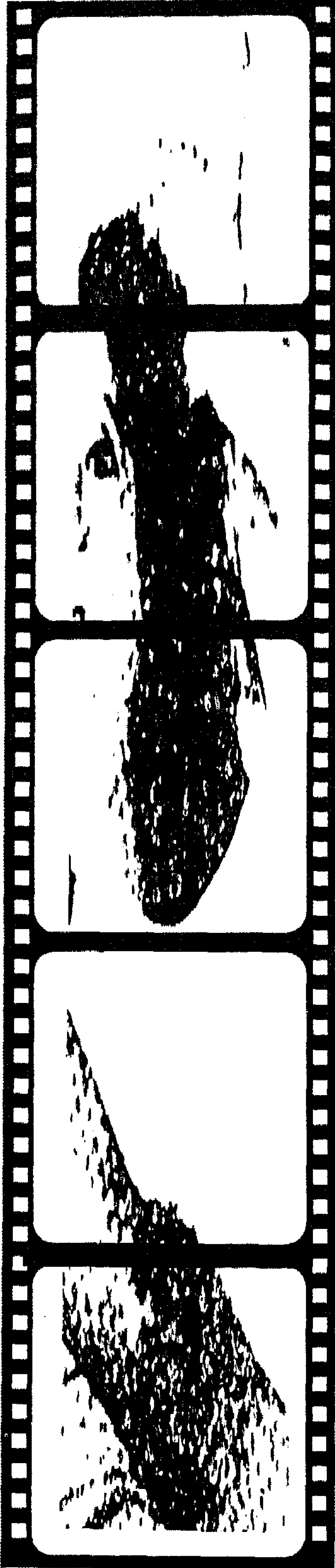
لكن سنوات السبعينات كانت بمثابة الحقل الذي نمت فيه هذه النوعية من الافلام، والموضوعات البالغة الجرأة، وقد بدت هذه الافلام كأنها تقتبس موضوعاتها من أفلام الغرب القادمة الينا عن مهرجان الوودستوك والشباب الهيبي، وأفلام الشباب الضائع التي عبرت عن سنوات النكسة. ولعل من عاشوا هذه الفترة يذكرون ماحدث فى فيلم «جنون الشباب» الذي أخرجه خليل شوقي فى بداية السبعينات، حيث ظل ممنوعا لعدة سنوات، الي أن عرض فى مهرجان الاسكندرية السينمائي فى أوئل الثمانينات، نهاية عام ١٩٨٠ بالتحديد وعند عرضه تجاريا فى دور السينما، لم يلق نجاحا يذكر.

ويعد هذا الفيلم عملاً نموذجيا لما تكون عليه الجرأة. ولذا تأخر عرضه اكثر من سبع سنوات، وفى الفيلم عدة مستويات

من الشخصيات الضائعة، ابناء الموسرين وفى هذه الطبقة، من منطوق السينما المصرية، يمكن لكافة الموبقات أن تتم. من شذوذ، وخيانات، وهناك شباب يركبون الدراجات البخارية، يطلقون شعورهم، ويكشفون عن شعر صدورهم، وفتيات يرتدين الجونلات القصيرة، والجميع اما أن يرقص أو يمارس الجنس. وهناك خيانات متراكبة ليس فقط بين هؤلاء الشباب، بل بين الاهل، والكبار. ومايهمنا فى هذا الفيلم هو شخصية الفتاة عصمت (جسدتها سناء يونس)، فهي فتاة دميمة، لكنها تعتبر حلقة وصل بين افراد الشلة، وأطراف آخرين، فهي التي تعَرف الشخصية الرئيسية فى الفيلم سلوي (ميرفت أمين) على الشاب الهيبي علاء (احمد رمزي) وعصمت تتحسس وركي الفتاة من أجل لمس بعض مفاتنها، لكن الأهم بالنسبة لها هو حبها المثلي لداليا . وهنا تبدو لنا العلاقة واضحة. فداليا فتاة صغيرة جميلة، صافية العينين، تسلم جسدها إلى عصمت، وترافقها فى كل مكان ويبدو لنا ان عصمت هي الجانب الموجب من العلاقة، اما داليا فهي الطرف السالب، وتمارس عصمت كافة مالديها من سلطات الموجب على عشيقتها، فهي توبخها، وتهددها، وهي التي تدفها الي كل ماتريده، وتبدو داليا مجرد جسد جميل لايعرف الحياة جيداً ولكنها تري أن مثل هذه العلاقة شرعية، لذا فانها تقرر أن تتزوج، عندما يظهر لها الشاب الذي يحبها، ويطلبها لنفسه عن طريق الشرع. وهذا الامر يدفع عصمت الي الجنون، فهي تقف ضد هذه الخطبة بكل شراسة حين تحس ببوادرها، فلاشك أن هذا الامر سيقطع مابينهما، وحين تأتي داليا الي عشيقتها كي تخبرها بما سوف تفعله، وأنها قد وافقت على الخطبة، تبدو ذليلة، خائفة، كأنها تعرف ماسوف يحدث، لذا فان عصمت تبدي من الثورة والغضب، ثم اللين والتذلل مايجعلنا نحس بعمق العلاقة فهي فى البداية تتصور أن سطوتها ستمنعها من الاستمرار فى هذه العلاقة، ثم تتخلي عصمت عن عنفها حتى لاتفقد الفتاة، فتبدي من اللين والتودد اليها مايجعلها ممسوكة بين يديها. ولا يتم الانفصال بين المرأتين بشكل مفاجيء، بل بتدرج يعكس مابينهما. وفى النهاية تذهب داليا وتتم خطبتها .

ولأن عصمت تحب داليا الي مافوق الحدود بالنسبة لها، فانها لا تحتمل بالمرة هذا الفراق وتحس أن الدنيا قد سدت منافذها حولها، لذا فهي تنتحر، ويجدها الزملاء وقد عامت جثتها فوق مياه حمام السباحة. وعندما يكتشف الأصدقاء ماحدث يهربون تاركين الجثة حتى لايتم القبض عليهم.

ولاشك أن هذا الفيلم يعكس رؤية السينما المصرية للسحاق فى بداية السبعينات، فنحن أمام عمل لا قيمة فنية له، ولكن موضوع السحاق قد سبق أن رأيناه فى فيلم «حب تحت المطر» لحسين كمال عام ١٩٧٥، وهو فيلم مأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ، كما أنه فيلم يناقش الشباب من وجهة نظر أكثر جدية، ومن الملاحظ أننا هنا أمام عدة مستويات من



الشباب لكل منهم قضيته، والجنس هو الملاذ الأخير لكل منهم.

ومجموع الشباب الذين نراهم فى هذا الفيلم يتسمون بالانحلال. والشباب هنا ينتمون فى الغالب الي طبقات اجتماعية فقيرة يواجهون الحياة، مثلما كتب رؤوف توفيق، بكل مافيها من مظاهر وملابس وبارفانات البنات يحترفن الدعارة، والشبان يعيشون فى أحلام رومانسية، والكل عندما يحب يقرر أن يعبر حياته، ولكن الحياة الكاذبة العريقة لاتتركهم، لا تتركهم يصنعون حياتهم كما يريدون، وتشدهم من جديد الي السقوط.

ومن النماذج السحاقية فى هذا الفيلم هناك امرأة تفتح محلا فى شارع الشواربي. هذه المرأة تعرف مصوراً سينمائياً يتاجر فى كل شيء. وخاصة البنات اللاتي سقطن فى الرذيلة والخطيئة. هذا المصور يلتقط فتاة كانت مخطوبة لنجم سينمائي شاب، قرر أن يهجرها من أجل نجمة كبيرة، وأمام هذه الصدمة، فان الفتاة تلجأ الي الشراب، ويشاهدها المصور، وهي تتناول الخمر بمفردها، فيري فيها صيداً ثمينا، ويعرف انها حملت جنينا من شاب تعرفت عليه، والتقطها اثناء ازمتها العاطفية، وتطلب منه الفتاة الخاطئة أن يساعدها فى التخلص من الجنين، ويعرف الفتاة على صاحبة البوتيك، والتي ما إن تشاهدها حتى تراها صيداً ثميناً بدورها، فالمرأة صاحبة البوتيك سحاقية، وهي توافق على أن تساعد الفتاة الخاطئة فى التخلص من الجنين، مقابل اقامة علاقة جنسية معها. وهكذا، فان الفتاة التي انتقلت فوق أسرة الرجال، والنساء، لم تكن مؤهلة بالمرة للدخول فى مثل هذه العلاقة. ولكنها وجدت نفسها فى هذه الظروف، تنصاع الي الشروط، وتمتثل اليها وتنفذها، وكأنها مساقة إلى قدرها .

وفى عام ١٩٧٨، قدم اشرف فهمي فيلمه «رحلة داخل امرأة» حول علاقة بين آمال زوجها وعشيقها، وفى حياة هذه الزوجة صديقة تستشيرها بين فترة وأخرى، انها امرأة عصرية، ذات مكانة عالية فى المجتمع، وهذه المرأة تصدم فى زواجها وحبها، بعد أن يخونها رجلها، ويذهب الي امرأة

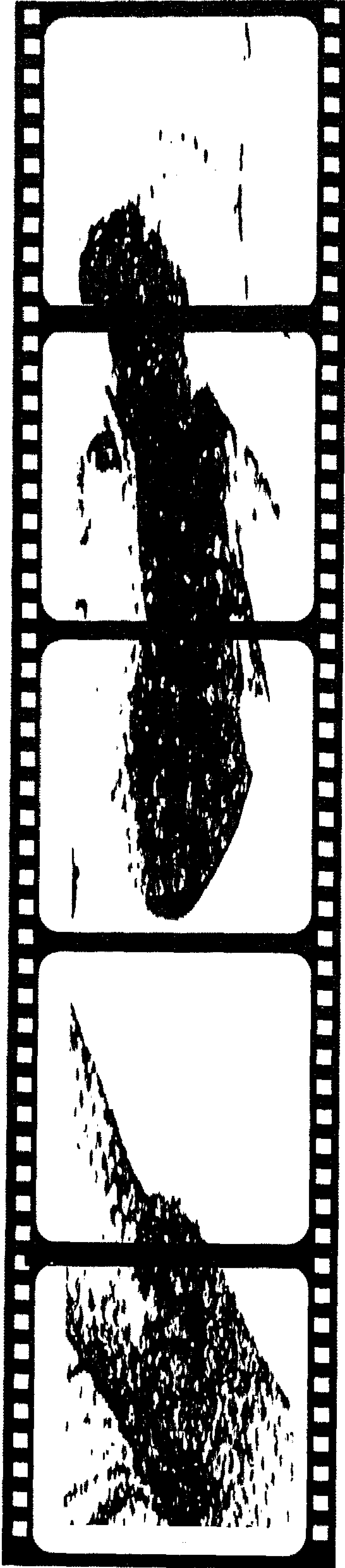
خرى . وبعد مجموعة من الصدمات تقرر الهرب الي مجتمع النساء، وتستغني تماما عن الرجال فى حياتها، فهي تختار لنفسها عشيقة تمارس معها الجنس، كي تضمن أنها لن تخونها مع امرأة أخرى .

ومن الملاحظ أن المرأة السحاقية هنا قد قررت أن تلعب دور الرجل، أو الجانب السلبي من العلاقة، مثل عصمت فى فيلم «جنون الشباب»، وبالمقارنة بين فيلمي «رحلة داخل امرأة»، و«الحب تحت المطر»، فان المرأة السحاقية هنا تعمل فى التجارة، أي أنها موجودة داخل سوق الزبائن فيه أثرياء، وضائعين . ويبدو الجنس المثلي هنا نوعا من الترف الاجتماعي، واذا كانت صاحبة البوتيك فى فيلم حسين كمال امرأة انتهازية خارجة عن المجتمع، تود أن تأخذ مقابلا عند صفقة الاجهاض، فان المرأة فى فيلم أشرف فهمي أشبه بضحية، يحاول الفيلم أن يبرر سلوكها، ودخولها عالم الاناث بعيداً عن خيانات الرجل، وبالتالي فهي امرأة معذبة، دفعت الكثير فى شكل معاناه قبل أن تجد طريق اللذة مع الاناث . ويكشف لنا الفيلم أن الزوج الذي هجر امرأته لم يفعل ذلك من أجل أمرأة .. بل من أجل رجل آخر . ولذا فانها حاولت الانتقام منه بنفس السلاح، فلجأت الي السحاق، ربما كي تجرب، هل هناك لذة فى العلاقات المثلية . وقد كشف الفيلم عن افتتان امرأة بأمرأة اخري، حين قامت الزوجة بالنظر الي جسد ملتهب لراقصة، وراحت عيناها تتحدثان لغة اللذة والرغبة .

واذا كانت المرأة المعشوقة قد قامت بقتل صاحبة البوتيك فى فيلم «حب تحت المطر»، فان هذه النهاية المأساوية لم تكن من مصير الزوجة السحاقية فى فيلم أشرف فهمي .

وفى عام ١٩٧٧ قدم كمال الشيخ السحاق بشكل واضح، وبارز فى فيلم «الصعود الي الهاوية»، وكان السحاق هنا بمثابة احدي الوصمات السيئة التي تتسم بها الجاسوسة عبلة كامل، وهي الفتاة المصرية التي تم تجنيدها فى باريس من قِبَل الموساد، وكان السحاق بمثابة وسيلة لتجنيد فتاة مبهورة بالنموذج الغربي، وكما تحاول اثبات عشقها له، قبلت أن تمارس الجنس مع الفتاة الباريسية التي سعت إلى تجنيدها . وقد راحت المرأة الباريسية تشد زميلتها اليها، فتسير معها فى شوارع باريس متشابكتي الأيدي، بما يعلن العشق الذي بينهما، كما أن الفراش يجمعهما، ومن المشاهد التي قامت الرقابة بقصها قيام المرأة الفرنسية (ايمان) بتقبيل الفتاة المصرية بشفتيها، وهي تعلوها، كأنها هي الجانب الموجب، اما عبلة فهي المرأة السلبي، ومن الواضح أن هذه المشاهد كانت أكثر جرأة، قبل ان تقوم الرقابة بقصها .

ولم تكن هذه العلاقة هي الاساس فى فيلم عن الاستخبارات . ولكن الفيلم أضاف المزيد من السمات الكريهة إلى امرأة تخون وطنها، فلم يحقق أي تعاطف بين الجمهور وبينها، وأكد أن امرأة تبيع وطنها لا تتورع أن تفعل اي شيء، بداية من بيع جسدها وكل من



حولها .

وفى الثمانينات، كانت المخرجة نادية حمزة هي الأبرز من بين من قدمن افلاما عن هذه العلاقات، خاصة فى فيلم «بحر الاوهام» عام ١٩٨٤، ثم «نساء صعاليك» ١٩٩٢ . وفى أعمال اخري، ورغم أن الفيلم الأول حول امرأتين تعاني كل منهما من عالم الرجال، فإن كلتا المرأتين لم تظهرا كسحاقتين، ولكنهما تقعان فى عالم الدعارة والمخدرات، وفى العالم الاول، هناك الرجال والنساء والعلاقات الخاصة التي تربط كل من الطرفين، بعضهما ببعض . وفى الفيلم هناك رجل مخنث يضاهي الساقطات بفجره، ويمارس مع بعضهن السحاق، وهذا المخنث هنا ليس الطرف الموجب فى العلاقة، ولكنه الطرف السلبي غالبا، وتبدو مثل هذه العلاقات طبيعية فى مجتمع العهر، المليء بالفجور حيث تتحول مثل هذه الصلات الي سبب للاتجار والكسب المادي .

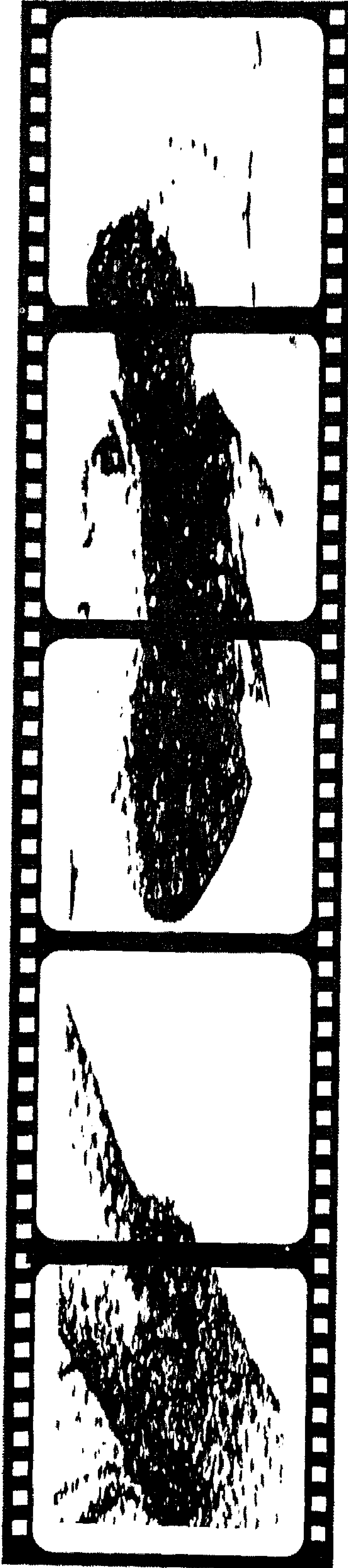
وفى فيلم «نساء صعاليك» هناك من بين نساء عديدات تنتمين الي طبقات اجتماعية راقية، توجد امرأة سحاقية تسعي الي اقامة علاقات خاصة فقط مع النساء . والمرأة فى هذا الفيلم همها الرجل، فهناك شخص لانراه اسمه عادل وجدي، يخون زوجته الجديدة التي تستعين بصديقتها الوفية لمعرفة أي النساء يحبها، ولماذا ينتقل بسهولة من امرأة لأخرى، هن نساء ربطن مصيرهن بالرجل . اذن فليس هناك أي سحاق، أو علاقات شاذة بين هؤلاء النسوة، ولكن الشخصية التي جسدتها ليلي شعير تبدو سحاقية، وهي امرأة جميلة، من علياء القوم، وحسب المكان الذي تعيش فيه، والنوادي التي ترتادها، فانها تحاط بنساء، ترتبط بهن، على طريق الرجل صائد النساء الذي يسعي لايقاع امرأة كل ليلة، أو بين فترة واخري، من أجل لحظات متعة، والمرأة هنا تفعل ذلك من أجل متعتها الخاصة، كما تبدو خفيفة الظل مقبولة الشكل . أسوة بأغلب النساء اللاتي يمارسن السحاق فى السينما المصرية .

ولعل أكثر الافلام التي ناقشت موضوع السحاق فى السينما المصرية جرأة هو «المزاج» لعلى عبدالخالق ١٩٩١ حيث تدور الاحداث داخل سجن النساء، وفى هذا السجن تجتمع النساء المدانات، البريئات منهن، والمجرمات، ويعشن فى حرمان جنسي واضح، جاءت احداهن لقضاء مدة قصيرة، وهي ذات مكانة اجتماعية راقية، كما تجد نفسها وسط عالم المخدرات، والفحشاء الجنسية، والحرمان، وفى هذا العالم، هناك امرأة أخرى تسيطر على بقية النساء، وتفعل ما يحلو لها، وتدور مواجهة بين المرأتين، تحاول الثانية أن تجعل الأولي تحت ادارتها، ولكن هذه لاتقبل بسهولة، بل تواجهها، وتدور مشاحنات عديدة فيما بينهما، تؤازر كل منهما مجموعة من النساء .

ومن هؤلاء النساء ، هناك فتاة من أسرة راقية اضطرها الحرمان الي ممارسة الجنس، وبأوضاعه غير المألوفة مع السجان، الذي يدبر لها السجائر، والمتعة، وهناك امرأة من تابعات مهربة المخدرات تمارس السحاق على بقية السجينات، وتفعل ذلك فى الزنزانة، وهي تبدو موجبة العلاقة مع الأخريات، وقد جسدت هذه الشخصية سناء يونس التي رأيناها فى دور مماثل فى بداية حياتها فى فيلم «جنون الشباب» . وفى هذا الفيلم بدت كافة مشتهيات الجنس والمخدرات والخروج عن القانون من خلال مجموع هؤلاء النسوة وبدا السحاق مجدداً نوعا من الشر المفروض، من قبل نساء يتسمن باخلاق غير حميدة، وكأنه تأكيد على أن صاحباته من أهل الشر دون غيره، ويبدو السحاق نوعا من الخروج على القانون أسوة بتهريب المخدرات، خاصة المسحوقية منها .

وفى فيلم «كشف المستور» لعاطف الطيب ١٩٩٥، راحت امرأة تبحث عن زميلاتها القدامي فى أحد الاجهزة الأمنية، حيث كانت تعمل ذات يوم لاحضار المعلومات بكافة الاساليب . وهذه المرأة الجميلة ترقد فى حضن ماضي مليء بالجنس بكافة أشكاله، لكنها الآن زوجة لطبيب مشهور، وقد رمت هذا الماضي بعيداً عن حياتها الجديدة، وقررت أن تعيش فى عالم مبهج، نقي . ولذا فعندما يحاول الجهاز أن يعيد الاستفادة من ماضيها فانها ترفض، وعندما يجبرها على ذلك بالمزيد من الضغوط، أغلبها بتورط فى اعمال جنسية، فانها تقرر أن تتصرف بشكل ايجابي، حيث تطلب من زوجها الانفصال عنها بالطلاق، وتبحث عن شخصية قيادية، كان يعمل رئيسا للجهاز ابان قمة نشاطها، والذي وعدها حين تركت الجهاز، بعدم النبش فى حياتها، سواء المستقبلية أو المتعلقة بالماضي .

وأثناء هذه الرحلة تلتقي المرأة بزميلاتها القدامي، اللاتي كان الجهاز يستخدمهن من أجل استجلاب المعلومات عن طريق علاقاتهن الجنسية برجال سياسة، وشخصيات مرموقة .. ونري كيف صارت كل واحدة من هؤلاء النسوة ذات مكانة اجتماعية فى مجال ما، واحدة منهن فى نادي رياضي كبير، والثانية اتجهت الي النشاط الديني حيث امتدت



علاقاتها الي أماكن متعددة من العالم، تجمع الاموال، وتوسع الاتصالات.

أما المرأة التي نحن بصدد الحديث عنها، وقد جسدتها نجوي فؤاد، فانها صارت صاحبة لمطعم بالغ الفخامة، يرتاده الاثرياء فقط . والقادرون على دفع أثمان عالية مقابل وجبة . ويدور حديث بين المرأتين عن الماضي، وتروح صاحبة المطعم تذكر زميلتها بالماضي، وكم كانت هي جميلة، وكم طمعت فيها، وأثناء الحديث، تكشف الكاميرا عن مساحة بارزة من سيقات كلتا المرأتين وتروح صاحبة المطعم تتحسس ساق زميلتها القديمة وهي تعلن لها عن مدي رغبتها فيها منذ فترة طويلة، ومثلما قامت المرأة (نبيلة عبيد) بتغطية ساقيها عندما دخلت منزل مليء بالمحجبات والمنقبات، قامت أيضا بنفس الشيء بعد أن لامست زميلتها القديمة السحاقية ساقيها .

وهذه المرأة الشاذة كانت تمارس السحاق فيما قبل . كما لازالت تمارسه الآن، ولم يكشف الحوار الذي سمعناه عن تعدد العلاقات فى حياتها، و هل لها عشيقات دائمات، أن النساء الاخريات فى حياتها كن عابرات، لكن الفيلم كشف أن الاجهزة الامنية تستعين بنساء من أجل ممارسة الجنس مع الرجال من أجل استجلاب المعلومات، وأيضا تتم الاستعانة بالنساء لممارسة السحاق ايضا لاستجلاب المزيد من المعلومات، ولكن مالدى المرأة هو نوع من اللذة الخاصة التي تحس بها أنثي تجاه امرأة أخرى .

وفى فيلم «عتبة الستات» لعلى عبدالخالق ١٩٩٦، كانت هناك علاقات شبه قائمة بين النساء فى معقل الشيخة هاناجه، التي تقوم بعلاج النساء العاقرات، وزبائن هذه المرأة هن من بنات الاثرياء و الطبقات الاجتماعية الراقية . وترتدي الشيخة ملابس محتشمة أمام الناس، خاصة انهم يتبركون بها، وتبدو أمام أهل الحي الشعبي الذي تمارس انشطتها فيه بمثابة شخص له قدسيته، لما تبديه من كرامات،

وماتملكه من هيبة لكن فى داخل المنزل، نري المرأة محاطة بعديد من النسوة الجميلات، فتيات باهرات فى اجسادهن شبه العارية، وهن يحطن بالمرأة، يحاولن كسب ودها بأي ثمن . وتبدو الامور من ملابس النساء، وحديثهن، ونظرات المرأة اليهم كأنها تشتهيهن فى هذه الملابس والأوضاع . وان لم تكن هناك اشارة واضحة على أن هناك علاقة مباشرة واحدة منهن .

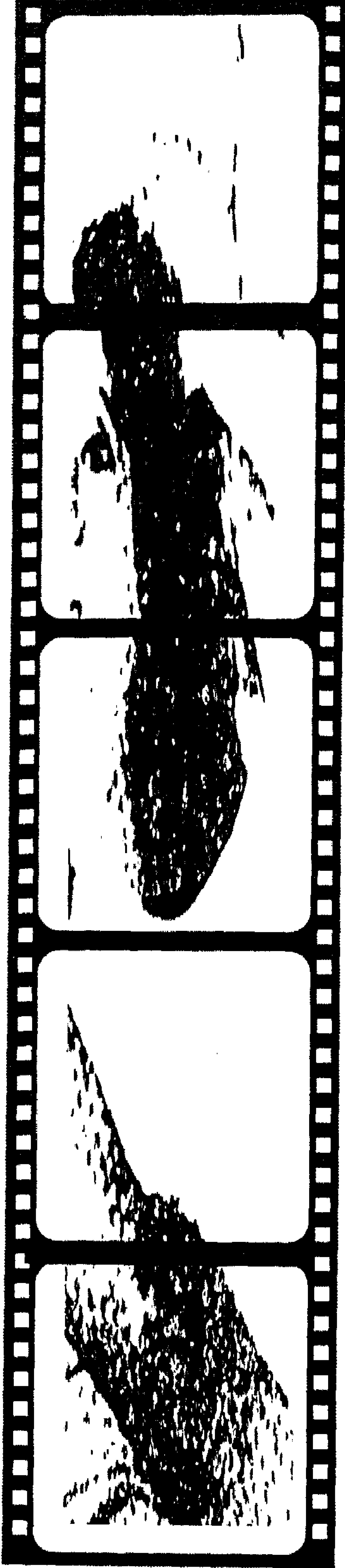
من الافلام السابقة، وغيرها، يمكن ملاحظة عدة ظواهر ترتبط بشكل السحاق فى السينما المصرية .

ـ السحاق علاقة غير مرغوبة، وغير مطلوبة، ولكن السينمائيين يلجأون اليها لاحداث صدمة فى شكل العلاقات التقليدية التي تتم بين طرفين، واذا كان صلاح ابوسيف هو أول من يتسم بجرأة فى مناقشة الموضوعات الجنسية فى كل فيلم من أفلامه، فانه أول من تحدث عن السحاق فى أفلامه. ومن خريطة الأفلام التي قدمناها لأحظنا ان العديد من المخرجين من أجيال متتالية قد ناقشوا هذه المسألة . سواء بشكل عابر وأساسي. ابتداء من كمال الشيخ، واشرف فهمي، وحسين كمال وعلى عبدالخالق، ونادية حمزة، وعاطف الطيب، وآخرين، وقد كان على عبدالخالق هو المخرج الذي تطرق لهذا النوع من العلاقة أكثر من مرة.

ولان السحاق علاقة غير مرغوبة، وأن المخرجين يلجأون اليها كاحداث صدمة، أو اعادة تشكيل للعلاقات المألوفة . فإن قصصاً من هذا النوع تبدو هامشية فى الافلام . لا يعتمد عليها الحكي الرئيسي، مثلما رأينا فى ا« لطريق المسدود ». باعتبار أن الشخصية التي جسدتها ملك الجمل كانت هامشية قياسا الي الشخصية الرئيسية التي عشنا معها الاحداث .

وقد بدت هذه السمة واضحة فى كل الافلام التي تحدثنا عنها هنا . ولم نر شخصية سحاقية رئيسية فى كل هذه الافلام، خاصة المرأة الموجب، وقد رفضت الشخصيات الرئيسية ممارسة هذا النوع من السلوك باعتباره خارج عن المألوف الانساني، ولم تمارسه سوى عبلة فى «الصعود الي الهاوية» وهي هنا شخصية رئيسية، خارجة عن القانون . والأدوار التي رأينا عليها النساء اللاتي مارسن هذا النوع من العلاقات . كانت قصيرة مثل دور ايمان فى «الصعود الي الهاوية»، وليلي شعير فى «نساء صعاليك»، ولكن هناك بعض الاستثناءات القليلة، مثل دور عصمت فى فيلم «جنون الشباب». حيث أننا نري ممثلة جديدة فى دور شبه رئيسي وهي سناء يونس .

وفى أغلب هذه الافلام. لم نر العلاقة بشكل مباشر، بل هناك مؤشرات عليها، نلاحظها تعبر عن الاشتهاء، والرغبة، أو قيام امرأة بلمس مكان حساس من المرأة التي تشتهيها، ومن الواضح أن المشاهد الجريئة فى هذه الافلام التي يتم فيها التقبيل أو لمس



الاجساد قد قامت الرقابة بقصها، وذلك مثلما حدث فى فيلم «الصعود الي الهاوية»، وذلك باعتبار ان السحاق امر مرفوض فى الشرق، ولذا فان الرقابة تقف له بالمرصاد، وتحاول أن تخفف من مشاهده . وفى الافلام التي وقفنا عندها لم تكن هناك ضرورة درامية حقيقية من أجل التوسع فى هذه العلاقات سوى للكشف عن الضياع، مثلما حدث فى فيلمي «رحلة داخل امرأة»، و«الحب تحت المطر» .

وكما رأينا فان مصير هؤلاء السحاقيات غير محدد . ويتم القبض على الشريرات منهن باعتبار أنهن يمارسن هذا النوع من العلاقات، ولكن لاسباب أخرى، وحسب الافلام التي توقفنا عندها، فان عدد النساء غير الشريرات من السحاقيات أكثر من النساء العاديات اللاتي نجدهن من حولنا، ودون أن نحس انهن خارجات عن القانون .

وينتشر السحاق في هذه الافلام فى المجتمعات الثرية المفتوحة، أكثر مما هو موجود فى المجتمعات المغلقة، فرغم أن هناك امرأة تمارسه فى الريف فى فيلم صلاح أبوسيف، فان هذه المرأة تنتمي الي طبقة متعلمة، ومثقفة فى هذه القرية، وتبدو هذه العلاقة كأنها ذات ارتباط بامرأة مثقفة، من مجتمع واحد . وليست بين هؤلاء النسوة امرأة تعيش فى مجتمع فقير . وتري بعض النسوة من هذه الطبقات الغنية ان الجنس هو شكل اجتماعي مرتبط بالرفاهية، ومحاولة الاستمتاع بكافة اشكال الحياة . لذا فان السحاق مرتبط بالثراء، والثقافة العالية .

وفى هذه الافلام، كانت النساء على غير علاقة بالرجل بشكل عام . ولم يكن هناك ذكر فى حياة أي من هؤلاء السحاقيات . ومن الواضح أن لكل منهن مراسيم خاصة تعيش عليها، واذا كانت المرأة قد قررت ان تنتقم من زوجها الشاذ بأن صارت سحاقية فى فيلم «رحلة داخل امرأة»، فان

افلاما أخرى لم تحاول أن تجد لنا أي تبرير للسحاق ، فهو في افلام مثل «جنون الشباب» و«المزاج»، و«الصعود الي الهاوية»، و«نساء صعاليك»، نوع من السلوك الممتع لمن يمارسنه، وليس هناك تبرير بالمرة لهذا الفعل، قد يكون وسيلة لصيد النساء من اجل فعل شيء مرتبط بالسياسة، والتجسس مثلما رأينا في فيلم «الصعود الي الهاوية»، لكن عبلة في هذا الفيلم مارسته بمتعة، وقدمت جسدها وشفتيها الي المرأة العاشقة بنهم، بينما لم تقدم جسدها الي رجل بنفس الحسية والاستمتاع . ورغم أن الفيلم صور لنا أن عبلة كامل قد مارست الجنس مع رجال عديدين من أجل الحصول على المزيد من المعلومات السرية، فان الفيلم يكشف لنا تفاصيل هذا الاغراء الذي تمارسه، ولم نسمع لهاثها، وتأوهاتها وهي بين أحضان الرجال مثلما حدث وهي في سرير عشيقتها .

أي أن السحاق علاقة بالغة الخصوصية بالنسبة للمتعة، لكنها عابرة في حياة أكثر هؤلاء الذين قدمتهن قصص الافلام، وقد يصل مكانة السحاق في هذه الافلام الي فتاة قتلت نفسها حين ابتعدت عنها حبيبتها، حزنا وألما . ومن الواضح أن السحاق هنا لم يكن فقط علاقة جنس، بل هو علاقة عاطفية شفاهية في المقام الأول، فليس هناك شخص يقتل نفسه من أجل شخص فارقه، كانت الحسية هي أساس مابينهما، ولكن العشق لاشك أنه يمثل حالة خاصة لدى المرء، فيتصوران فراق المحبوب هو نهاية العالم . وقد استطاعت داليا ان تتوازن، حين وجدت رجلاً يخطبها . وعليها ان تجرب العشق الحقيقي مع الذكر، بينما أحست عصمت أن الحياة بدون حبيبتها قد انتهت فاقبلت على الانتحار .

وبشكل عام فان هذه الافلام، رغم قلة عددها قد أحدثت صدمة لدى المتفرج . ولايزال المشاهد يتذكر تلك العلاقات الغريبة من افلام بعينها، رغم تباين مستواها الفني .

١٦- الإغتصاب الجماعي..

إنه الجنس القهري . .

جنس مصنوع من أجل ممارسة لحظية، مدموغة بوحشية، وعنف، أحد الطرفين مليء بالشبق والقوة، والإثارة، والطرف الآخر (الأنثي) مليء بالخوف، والضعف، وتحاول أن تدافع عن أغلي ماتملكه كامرأة، خاصة فى الشرق، فتبدي كل مالديها من مقاومة حتى لايتم الإغتصاب . . . وتتباين النتائج من حال إلى حال .

هذا هو حال الإغتصاب، سواء فى الواقع، أو على الشاشة، وهو موضوع كريه، غير مستحب الكتابة عنه، لأنه مرتبط بأشد الأعمال وحشية، لكنه موجود من حولنا . مما يجعل عدم الكتابة عنه أشبه بدفن الرأس فى الرمال، مما يجعل المرء يتصور أن كل شيء على مايرام .

وعلى الشاشة تباينت قصص الإغتصاب، من الغواية، التي يمارسها شخص ما تجاه فتاة تسلم نفسها له، إلى إغتصاب جسد بكر فى أغلب الأحيان، فتفقد فتاة عذريتها . وبالتالي فإن الأمر يتعلق بمستقبل غير آمن فى مجتمع يري أن مفهوم الشرف يتمثل فى المقام الأول فى بكارة الفتاة، وأن ذلك دليل على حفاظها على جسدها دون مس من غريب .

ونحن لن نتحدث عن العلاقة بين الغواية، والسقطة والإغتصاب، فهذا ليس مجال حديثنا، ولكن من المهم أن نشير أن الإغتصاب هو أسوأ الجنس، وأكثره قسوة، وأشده بغضاً . ويمكن النظر إليه من خلال مايتسم به من سمات :

- تتعرض فى العادة بنت، أو مجموعة بنات فى سن صغيرة، أغلبهن بكاري، لإعتداء من قبل شاب، أو مجموعة من الشباب، وهذا الإعتداء جنسي فى المقام الأول، والبنت هنا يجب أن تكون فاتنة، جميلة فى مثل جمال ليلي علوي، أو صابرين، أو إلهام شاهين، ولكنها فى أغلب

الأحيان لاتكون فى وضع مثير ، بل إنها يجب أن تكون فى وضع بريء ، محتشم ، مما يدفع للتعاطف معها من ناحية ، والوقوف ضد المغتصب من ناحية أخرى أي يجب أن يكون هناك تضاد واضح بين المرأة الضحية ، والرجل المغتصب ، وهناك أكثر من تضاد سواء فى البيئة التي تنتمي إليها المرأة ، وبين الطبقات الإجتماعية التي جاءتها مغتصبها .

وفى كل الأفلام التي تم فيها الإغتصاب ، كانت الفتاة بكر ، مثل «الخرساء» لحسن الإمام ١٩٦١ ، و «الأوباش» لأحمد فؤاد ١٩٨٦ ، و «المغتصبون» لسعيد مرزوق ١٩٨٩ ، و «إغتصاب» لعلى عبدالخالق ١٩٨٩ ، وهناك إغتصاب لإمرأة تعمل مدرسة سبق لها الزواج فى فيلم «إغتيال مدرسة» كما أن هناك إغتصاباً لإمرأة متزوجة فى «الثأر» لمحمد خان ١٩٨١ ، و «أرزاق يادنيا» لنادر جلال ١٩٨٢ .

وهذه الفتاة ، كما أشرنا ، هي فى أغلب الأحيان من أسرة ثرية ، وذات حسب ونسب طيب ، مما يعكس رقيها الإجتماعي ، وانها غير قابلة للسقوط ، كما إن إنتمائها لمكانة أعلى ، يجعل أسرتها تقف من المغتصبين موقفاً متشدداً ، سواء من حيث محاكمتهم ، أو سرعة القبض عليهم ، كما أنها فى أغلب الأحيان تكون على علاقة عاطفية برجل آخر ، تتجه إليه الشبهات لبعض الوقت ، وغالباً مايلعب دوراً سلبياً أو إيجابياً ، وفى بعض الأفلام يكون حاضراً لعملية الإغتصاب .

وقد تنطبق بعض هذه السمات على البنات فى أفلام مثل «الأوباش» ، و «الإغتصاب» ، و «المغتصبون» . . لكنها لاتبدو كاملة فى فيلم «الخرساء» فنحن هنا أمام فتاة صغيرة السن ، عذراء ، وهي تعيش فى مجتمع ريفى ، بخلاف المغتصبات فى الأفلام الأخرى . وتبدو بسيطة فى ملبسها ، وغير مثيرة ، لكنها تلفت أنظار ابن المعلم عتريس الذي سيقوم بإغتصابها . ونعيمة ماتت أمها ، وعاشت مع أبيه درويش وزوجته بهانة ، تعمل فى الطاحونة ، وهي فتاة طيبة ، ليس فى حياتها رجل ، كما أنها لاتستطيع أن تدافع عن نفسها ، أو تنطق باسم مغتصبها .

ويتم الهجوم على الفتاة فى مكان بعيد ، داخل الطاحونة ، ووسط القش بما يوحي السقوط ، وتدافع نعيمة عن نفسها ، ولاتكاد تري وجه القاتل ، وتركز الكاميرا على ملامح وجهها وهي تقاوم بكل مالديها ، وأثناء الإغتصاب يمكن أن يكشف جزء من جسدها ، خاصة وركيها ، مما يزيد من قوة شهوة المغتصب كي ينال منها وطره ، وفى النهاية فإنه يتمكن من هتك عرضها ، وإشباع رغباته وسط آلام ودموع الفتاة البريئة .

وتركز الكاميرا فى مثل هذه المشاهد على وجهي الرجل ، والفتاة ، فلكل منها انفعاله : الرجل يود أن ينال وطره ، وهو فى حالة شجار ، وعنف ، أكثر منه فى حالة متعة ، أما فى



ففى حالة دفاع عن الذات، وهي كمن يكاد يفقد حياته، ويحاول التعلق بالحياة بأي ثمن .

وعقب الإغتصاب، تثار التهم حول شخص برىء، هو الطبيب الذي يحنو عليها . ويتجه الفيلم إتجاهاً مختلفاً . حيث يتوقف الجنس، ويبدأ الحديث عن المغتصب، ودوافعه وأسباب قيام الرجل به .

أما المغتصب فهو شاب فى مقتبل العمر، يتسم بقوة حسية، وحرمان، وهو قادر على الدخول فى المرأة بكل مالديه من قوة. وسوف نعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

أما المرأة فى فيلم «إغتيال مدرسة»، فإنها غير بكر، سبق لها الزواج، وهي أرملة، تحنو على تلميذتها ميرفت التي زلت مع أحد زملائها، وعندما تقف المدرسة هدي بالمرصاد للتلميذ وأسرته، فإن عصام يسعي إلى إذلالها، بأن يناولها مخدر، ويصورها فى أوضاع جنسية مخلة قبل أن يقوم بإغتصابها، وذلك قبل أن يستخدم الصور فى ادانتها. والتشهير بها. وكون المرأة هنا أرملة، يساعد فى حملة التشهير التي يقوم بها الشاب ضد مدرسته، لكن الإغتصاب هنا له شكل مختلف، فالمرأة مخدرة، نائمة، غير قادرة للدفاع عن نفسها، وبالتالي فإن الإغتصاب يأخذ صورة المتعة من جانب الرجل دون أن تحس بأي متعة، بإعتبار أن الفتاة المغتصبة التي فى حالة يقظة يمكن أن يصيبها جزء من المتعة، مثلما رأينا فى فيلم أمريكي بعنوان «كلاب من قش» لسام بكنباه ١٩٧٣، حيث قاومت الزوجة مغتصبها فى البداية، ثم مالبث أن غرقت فى بحر المتعة . وهو أمر قد يبدو طبيعياً لبعض الوقت عند الإغتصاب .

ـ إعتمدت السينما المصرية على قصص واقعية، ونقلتها إلى الشاشة فيما يتعلق بموضوع الإغتصاب، مثل «موت سميرة»، و «الأوباش» و «المغتصبون» و «إغتصاب» . حيث أن الفيلمين الثاني والثالث مأخوذا عن حادث حقيقي عرفه الناس باسم «فتاة المعادي»، وظل مثار حديث الناس

لسنوات طويلة من خلال مانشر عن وقائع الإغتصاب ، ثم القبض على المذنبين ، ومحاكمتهم ثم إدانتهم .

وعن حادثة المعادي ، ففى بداية شهر فبراير ١٩٨٥ ، نشرت الصحف خبراً عن إختطاف ستة شباب من العاملين لاحدي الفتيات وخطيبها الشاب ، وقيامهم بالإعتداء عليها بطريقة وحشية أمام عينيه وحول هذا الموضوع قدم أحمد فؤاد فيلمه «الأوباش» ، ثم قدم سعيد مرزوق فيلمه «المغتصبون» ، ونحن فى الفيلم الأول أمام عمل ينتمي فى المقام الأول لسينما الحركة ، وليست هناك علاقة بين الحادث الحقيقي ، وبين مارأيناه فى الفيلم سوى ماقرأه الناس عن حدث فى طريق المعادي .

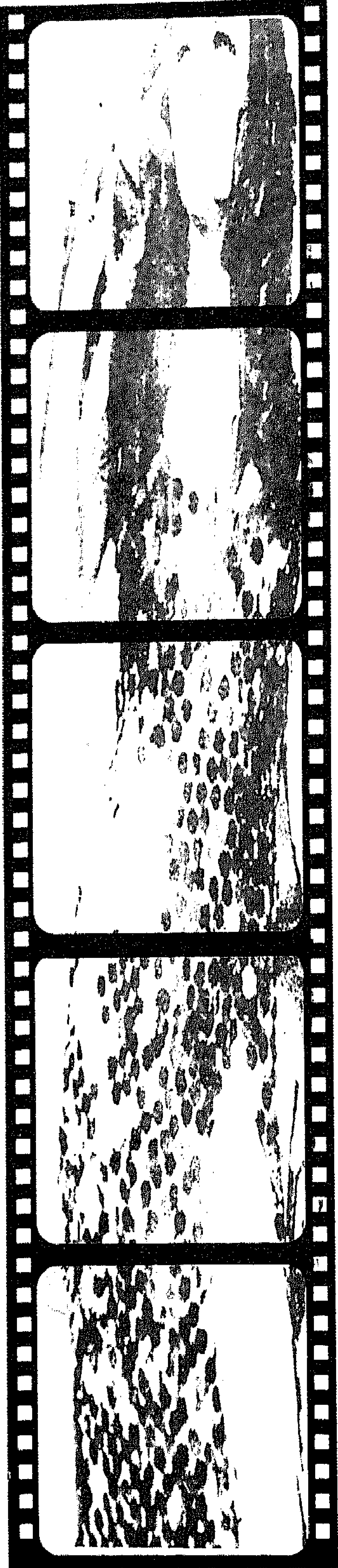
والسيناريو الذي استوحاه محمود الطوخي من الحادث ، إقتبس من الصحف مانشرته عن الواقعة ، واكتشف أن عملية إغتصاب لاتكفى لصنع فيلم ، فصنع فيلماً آخر مختلفاً تماماً ، حول صحفى يسعي للإنتقام من المغتصبين على الطريقة الأمريكية بتتبعهم ، حتى داخل الزنازين بإعتبار أنه قد تعرض لحادث مشابه من قبل .

وقد غير الفيلم من الواقعة تغييراً طفيفاً ، فنحن أمام عروسين فى طريقهما إلى منزل الزوجية ، هما شريف وصفاء ، أي أنهما ينتظران الليلة الموعودة . وأمامهما ليلة هنيئة بالسعادة ، والجنس . ولكنهما فى طريقهما إلى البيت يواجهان عصابة من الشباب ، توقف السيارة ، يحاول الزوج الدفاع عن عروسه التي لم يمسها بعد ، فإذا به يدفع حياته ثمنا للدفاع عنها ، وهو أمر لم يحدث فى الواقع ، كما لم يتكرر فى الفيلم الذي أخرجه سعيد مرزوق .

ولأن الحادثة الرئيسية فى الفيلم هي الإغتصاب ، فإن المخرج أحمد فؤاد قد ركز على وقائعها بتفاصيل استغرقت مساحة زمنية من الفيلم ، بين تركيز على ملامح السعادة على وجهي العروسين ، ثم ملامح الرعب ، والخوف والهلع التي تكسو نفس الوجهين بعد دقائق قليلة ، وبين ضحكات العروس ، ثم صراخاتها فى مكان لايكاد أحد يسمعها فيه .

والجنس هنا مرتبط بعنف ملحوظ ، عنف المقاومة بالطبع لدى كل من العروس وعريسها ، وعنف مقابل وأشد من الشبان المغتصبين ، وتبد الكاميرا مليئة بالقسوة وهي تنقل هذه اللحظات ، إذن ، فليس هناك جنس بالمعني المألوف بقدر مانحن أمام معركة حامية الوطيس ، تدافع فيها الفتاة صفاء ، البكر ، عن شرفها ، وبكارتها .

ونحن هنا لسنا بصدد تحليل الفيلم ، بل ننظر إليه من خلال البعد الحسي للإغتصاب ، فالشباب هنا محروم ، يسعي إلى إشباع حسيته ، عندما يري رجلا وإمرأة فى سيارة ، يتأهلان للحظات سعادة ، فيسرق كل منهم هذه المتعة التي يمتلكها الآخرون بشكل شرعي .



وتجئ أهمية هذه المشاهد فى أن المتفرج الذي قرأ تفاصيل الحادث فى الصحف والمجلات، وتخيل كيف كان الأمر، عليه أن يري مثل هذا المشهد البالغ الوحشية بمنظور مخرج، وعلى شاشة عريضة، حيث يبدو وجه صفاء مكبراً مليئاً بالفرحة والبهجة. ثم وقد كسته ملامح الرعب والفزع. وقد أحدث الفيلم مايسمي بالإغتصاب المزدوج، فالصحفى أحمد عزمي الذي يرقد فى نفس المصحة النفسية التي نقلت إليها صفاء يقرر الإنتقام لأنه يعالج من حادث مشابه قتلت على أثره خطيبته.

والإغتصاب هنا مقرون بالفعل، واللذة، فإذا كان العريس قد مات على أيدي المغتصبين فى النصف الأول من الفيلم، فإن زوجة الصحفى، قد ماتت أثناء إغتصابها، ونحن لم نشاهد تفاصيل هذا القتل، بإعتبار أن العنف والقسوة اللتين شاهدناهما بين المغتصبين، وصفاء كافية لإحداث الصدمة داخل نفس المتفرج. لذا سعي الفيلم إلى المطاردات، والقتل، وكدنا أن ننسي القصة الأصلية.

وقد بدا هذا الموضوع مثيراً لسعيد مرزوق، فقدمه بشكل مختلف، حيث دخل إلى أروقة النيابة التي قامت بالتحقيق مع الشباب الستة، ومن هنا جاء التركيز على الجنس أكثر من الفيلم الأول. حيث أنه بعد وقائع الإغتصاب بين الرجال، وبين الفتاة والشاب الذي كان فى رفقتها، فإن أسئلة المحقق، والإجابات التي حصل عليها هي التي امتلأت بالعبارات الحسية.

وفى هذا الفيلم مثلاً لم نر عريا، أو مشاهد إثارة. وقامت قوة الجنس فى الفيلم على الجمل التي على المتفرج أن يتخيلها، وقد صور لنا الفيلم فى البداية واقعة الإغتصاب، ثم سرعان مادخل بنا إلى التحقيقات، ونحن هنا أقرب إلى تحقيق فيلمي، يدور داخل النيابة، حيث يتوافد المجرمون على مدير النيابة، الواحد تلو الآخر.

ومن المهم أن نقتبس هنا ماكتبه سامي السلاموني فى

مجلة « فن » قائلاً عن الفيلم، ولكن المغامرة الأجرأ والتي أقدم عليها سعيد مرزوق. هي أنه قدم مشهد الإغتصاب بالكامل فى مكانه الطبيعي من الفيلم، وإنتهي منه تماماً ليتابع سير التحقيقات بعد ذلك. على إنه كان يستطيع لكي يحتفظ بعنصر الإثارة البصرية أكثر أن يجزئه إلى مابعد ليقدم كل مغتصب أثناء الفعل على حدة من خلال فلاشات نراها مع سير التحقيق ورواية الفتاة لما حدث..

ويري السلاموني أن: «المخرج لم يجعل تفاصيل الإغتصاب نفسه هي عنصر الإثارة، وإنما البناء التسجيلي والواقعي الدقيق وردود الفعل على المجتمع ولذة المطاردة للمجرمين حتى الإيقاع بهم واحداً واحداً، إلى أن يلقوا جزاءهم بالإعدام والسجن».

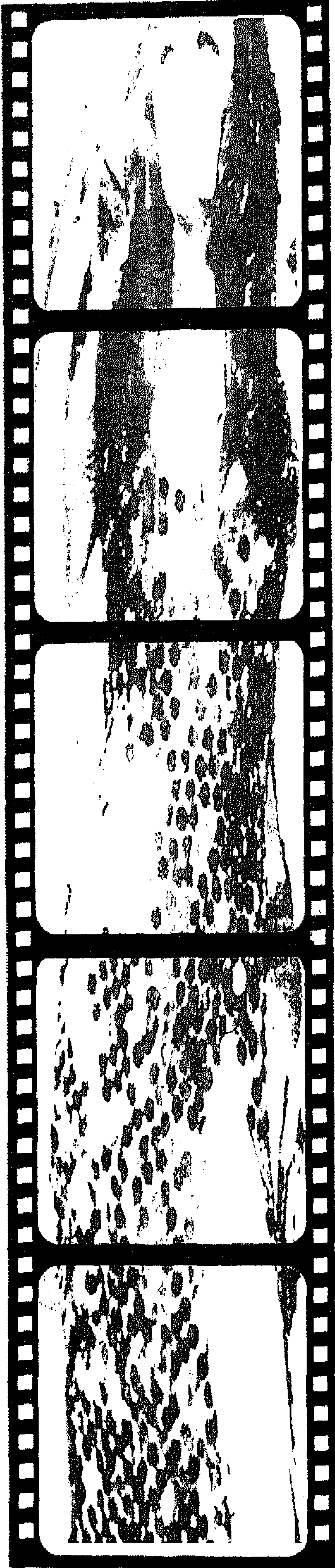
كما نري فإن السينما المصرية إنتقلت من الإغتصاب الفردي فى فيلم «الخرساء» إلى إغتصاب جماعي مليء بالوحشية، يدفع الشاهد العادي الطبيعي إلى التقزز، ويبدو هذا من خلال ما إعترف به الممثل وحيد حمدي لمجلة « فن » مارس ١٩٨٩ -حيث يقول:« هذا المشهد حرك مشاعري، خصوصاً فى أثناء مشهد الإغتصاب، ولشدة تأثري كدت أصرخ فى أثناء تصويره «ستوب»...

أما نبيلة عبيد فتقول فى حديث أجرته معها مجلة الكواكب ٢١ أبريل ١٩٩٢، إن «حوادث الإغتصاب التي وقعت أخيراً ومنذ سنوات قريبة كانت نتيجة عوامل نفسية وإقتصادية وبيئية وتربوية.. أنا مش مصدقة اللي حصل ومكتئبة ومخضوضة. مش متخيلة إن ده حقيقي وممكن يحصل فى ميدان عام، والناس مش قادرة تعمل حاجة، مش قادرة أصدق.

« أكرر أنا مخضوضة ومكسوفة كمواطنة مصرية.. صحيح عدد السكان يزيد ومع الزيادة باظت أخلاقنا لأن هذه الأفعال ليست من طبيعتنا ولا من قيمنا الدينية.. إحنا بعد الخير والكرامة والشرف والأمان...

- إذن، مايصدم فى هذه الأفلام أن الإغتصاب جماعي. ويبدو أن السينما قد حاولت أن تستفيد من نجاح فيلم سعيد مرزوق، فقام على عبدالخالق بتقديم نفس القصة، مع تغييرات عديدة فى فيلمه «إغتصاب» والذي ركز فيه على نفس الموضوع، فالرجال هنا شباب أحدهم متزوج، من حضيض المجتمع، يعانون من حرمان جنسي، ويقومون ثلاثتهم بإغتصاب نفس الفتاة، كل منهم وراء الآخر.

والمرضة عفاف فى هذا الفيلم تتعرض لعملية خطف من ثلاثة شبان، وهي فى طريقها لحضور حفل زفاف صديقتها فى منطقة نائية، فى البداية تتمكن من الهرب منهم، والإحتماء ببعض الاشخاص، لكنهم، يلحقون بها، وبحيلهم ينجحون فى إقناع ممن تحتمي بهم بكذب أقوالها وتتكرر مطاردتهم لها.



الفيلم هنا يحاول مط موضوع الإغتصاب، وإضافة أحداث عليه، مثل هرب الفتاة، ومحاولة الرجال إستعادتهم إليهم، ومن المهم أن نقتبس ماكتبته خيرية البشلاوي حول هذا الفيلم فى جريدة المساء ـ ١٥ أكتوبر ١٩٨٩ـ خاصة مايتعلق بموضوعنا .

و«إغتصاب» مثل «المغتصبون» . .إعلان صريح عن ركوب موجة الجنس المرضي العنيف، وهو إعلان للعرض موجه للجمهور لتشجعيه، «يقول مدير السينما التي تعرض الفيلم: كثير من المتفرجين يأتي لإسم الفيلم لكنهم يخرجون بعد العرض غاضبين »!

« غاضبون لأن الفيلم أقل إثارة وسخونة من قرينه «المغتصبون»، على أن الإثنين يوضعان فى سلة واحدة كبضاعة تنتمي إلى مصنع واحد. . الفارق يكمن فى قوة التركيبة» .

والتباين فى هذا الفيلم بين الفتاة، وبين مغتصبيها، يكمن فى أن عفاف ذات حس ديني عال، فهي محصنة بقوة الإيمان، تصوم يومّي الإثنين والخميس من كل أسبوع. ولذا فهي أثناء تعرضها للمصيبة تلجأ إلى ذكر الله، والإستعاذة به من هؤلاء الشياطين. وتستكمل الناقدة حديثها عن الفيلم قائلة فى نفس المقال المشار إليه: «ومع كل هذه المعاني السامية لم نقتنع بقداسة المرأة التي يصون الفيلم عفافها، ليس فقط بسبب ضعف المعالجة وكذبها، وإنما بسبب المساحة المشكوفة فى صدر الفتاة الأبيض التي ترتدي فى الشتاء فستاناً للسهرة كان يمكن أن تؤجل إرتداءه. حتى تصل إلى بلدتها وتشارك فى الحفل وتطلي أظافرها المقلمة الطويلة بالمانكير الأحمر. ووجهها بمكياج مختلف ألوانه. .

وفى حديث أدلي به المخرج إلى مجلة الموعد، يقول أن الفيلم، مسك خيطاً ممتداً من قبل جريمة الإغتصاب، وحتى مابعدها، يعني بشرح حكاية الكبت الجنسي من الأساس، ومن ثم يعطي النتائج التي تعود إليه، مع محاولة لوضع حل

ما، بمعني إننا لانطرح مشكلة فقط. بل نعطي رؤيا معينة للحل إلى حد ما. فقد ثبت أن المغتصبين ليسوا واحداً، أعني دوافع الإغتصاب بالنسبة لهم مختلفة تماماً. كل منهم له ظروف إجتماعية تختلف عن ظروف الآخر. وكل هذه المشكلة يجب أن تكون للقصة نهايات كثيرة ومتفرقة..

إذن، فقد وقفت أفلام الثمانينيات التي ناقشت مسألة إغتصاب فتاة بكر عند أكثر من مغتصب، وذلك إقتباساً من الواقع، وكما نري، فإن حادثة فتاة المعادي، ثم فتاة العتبة قد نبهت السينمائيين أن الإغتصاب لم يعد يجري بشكل فردي. وإنما جماعي، وإن اللذة الجماعية، بالغة الوحشية.

ـ كما نبهت هذه الأحداث إلى مايسمي بمكان الإغتصاب، فحسب فيلم «الخرساء». فإن الإغتصاب يتم بشكل عام فى أماكن بعيدة عن الناس، ومسامعهم، قد يكون بشونه، أو محلج، أو مطحن، ولذا فإن الفتاة لهما صرخت، أو إستعانت، فإن أحداً لن يتمكن من إنقاذها من براثن الوحش الذي يغتصبها، ولذلك فإن دائرة الإتصال الجنسي بين الرجل والمرأة تتم، وفى فيلم حسن الإمام استقرت العلاقة السريعة عن جنين فى بطن نعيمة.

أما فى أفلام الثمانينيات، فإن الإغتصاب تم فى مكان مهجور، عام، وليلا، والمكان عام مما جعل الفتاة تمشي فيه، سواء بسيارة يقودها خطيبها، أو سارت فيه وحدها، وهي مخاطرة تجعلها تدفع ثمنها. وهذا المكان يبدو خالياً من البشر، بعيد عن العمار، يمكن لرجال أن يقوموا بإغتصاب فتاة، وقتل رفيقها أياً كانت قوة علاقته بها . أي أن المكان هنا يتيح فرصة للإغتصاب، مهما طال الوقت.

والمكان هنا موحش، مليء بالنشوة مثل المغتصبين. وبشكل عام، فإن الإغتصاب لايتم فى وضح النهار، ولكنه يحدث فى الليل، وتبدو الصحراء هنا كأنها متسع لهؤلاء الأشخاص، يهيىء لهم أن يفعلوا فعلتهم، وأن تتاح لهم كافة الفرص، كي يهاجموا، ويتنبهوا، ويغتصبوا، ويتبادلون الفتاة، الواحد وراء الآخر، مهما كان عددهم.

وفى فيلم «المغتصبون» قام الرجال باستجلاب الفتاة إلى شونه، ورغم صراخها، فإن الليل وسكونه والمكان البعيد قد شكلا حصنا لحماية المغتصبين طوال فترة جريمتهم، حتى أتوا على جسم الفتاة، وحتى قام كل منهم بإشباع جسده.

ـ تخلو أفلام الإغتصاب من الإغراء، أو التعري. ويمكن للمشاهد أن يتخيل مايحدث أثناء الإغتصاب وقد يكون أكثر حدود التعري هو إظهار ساق، أو جزء من ورك المرأة، وبشكل عام، فإن خلو هذه الأفلام من الإغراء أو التعري يعكس أن الجسد هنا يكون فى أقصي درجات المهانة. ولايبدو فى أحسن حالاته. فهو يتم إنتهاكه من قبل رجال غرباء،



ليست بينهم وبين الفتاة أي علاقة سابقة أو لاحقة، ومن هنا تأتي خشونة الإتصال وقسوته، وحسب مانشرته الصحف فإن التقرير الطبي قد أثبت أن فتاة المعادي ظلت عذراء بعد الإغتصاب، بدعوي أن هناك رفض من غشاء البكارة أن ينفتح أمام كل هذه الخشونة، وليس مجالنا هنا التحقيق من هذا الخبر، ومدي صحته، ولكن لاشك أن الإتصال هنا هو الأسوأ من نوعه في الجنس، ويسوقنا هذا إلى الحديث عن السمة التالية، وهي أن أغلب الإغتصاب فى السينما المصرية كامل الدائرة، حيث يتم الإتصال الحسي بين أجسام المغتصبين، وبين الفتاة البكر التي يتم فض عذريتها لأول مرة على أيدي هؤلاء المعتدين.

وقد أسفر الإغتصاب فى هذه الأفلام عن صدمات ومتاعب للنساء، فنعيمة تحمل فى الفيلم، مما يثير فضيحة من حولها، وقد أنهي حسن الإمام فيلمه بشكل رومانسي، حين وافق أحد أبناءالقرية على الزواج من الخرساء، لكن هذا لم يحدث فى أفلام الثمانينيات بنفس الصورة، فقد مات العريس فى فيلم «الأوباش»، وصُدمت صفاء، ودخلت مصحة عقلية من أثر الصدمة . أما فى فيلم سعيد مرزوق فإن الإغتصاب قد تم كاملاً وبقي الشاب التي إغتصب خطيبته أمامه فى حياتها، ومن أجل محاولة علاجها، أوزأب صدع المشكلة التي تولدت على الطريق المظلم، فإنه طلب منها الزواج، أمافى فيلم «الإغتصاب».. فإن أحد الرجال الثلاثة يتعاطف مع عفاف، ويبدأ فى الدفاع عنها، وحمايتها من زميليه، وينجح فى ذلك فعلاً.

ـ المغتصبون غالباً فى السينما المصرية من الطبقات الدنيا، أشخاص محرومون جنسياً، حتى وإن كانوا متزوجين، ويرون فى الفتاة التي يغتصبونها شكلاً وسمات مختلفة، وكما أشرنا فإن أهمية هذا الإتصال الجنسي يأتي من التباين بين الأجساد، وفى فيلم «المغتصبون» هناك دباغ الجلود، وعامل التدليك، وسائق السيارة، وعامل لمسح

البالوعات والمجاري. وهي نفس الوظائف التي رأينا عليها مغتصبي فيلم «إغتصاب».

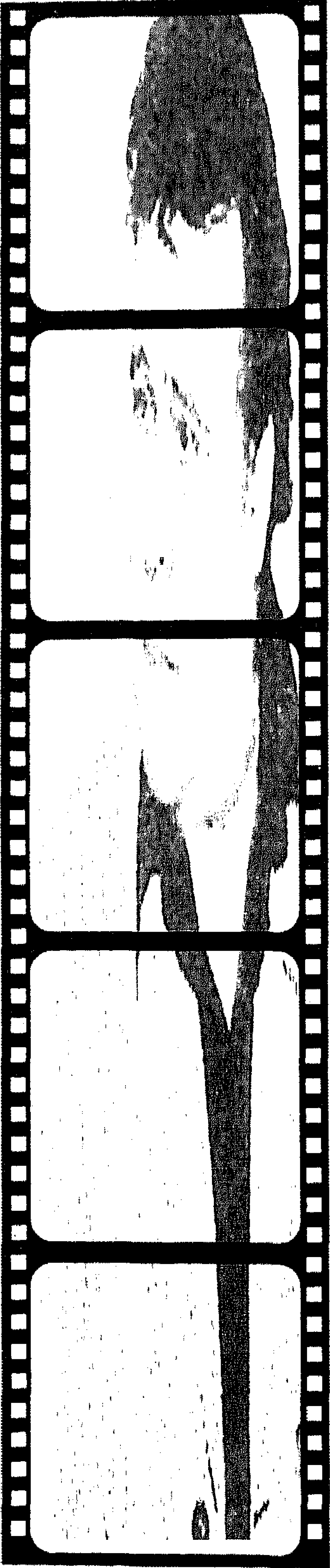
وقد أجرت مجلة الكواكب حديثاً عن فيلم سعيد مرزوق فى ١٢ نوفمبر ١٩٨٨، تحدث فيه الممثلون عن أدوارهم، حيث قال حمدي الوزير عن عمله : «مهنتي، مكسياتي» وهي خصوصية جداً، وتعني تدليك المستحمين من الرجال فى الحمامات الشعبية، عندي بعض العقد النفسية، وأرقب النساء اللاتي يقمن بالإستحمام فى الحمامات مما يدفعني فى النهاية للإشتراك فى واقعة الإعتداء . عقوبتي الإعدام . لكنني أقول بعد فوات الأوان أن أي شخصيات غير سوية كالنصاب والحرامي والنشال هي مثل شخصيتي مريضة إجتماعيا، ولو نوقشت مشاكلنا النفسية بطريقة جيدة أو تيسرت لنا الحياة فلن يقدم أحدنا على إرتكاب الجريمة » .

ويقول الممثل محمد فريد : أنا عليش سائق السيارة التي أقلت المختطفين، قبل الحادث كنت أعيش فى تناقض صعب . خطبت فتاة والظروف المادية منعتني من إتمام الزواج . دخلت مع زملائي إلى هذه المغامرة بشعور بالعجز . . أول مرة فى حياتي أشوف لحمة . تعبير قلته عندما رأيت الضحية . .

والمغتصبون فى هذه الأفلام مصيرهم اما السجن أو الإعدام . أما الفتاة ففى أغلب هذه الحالات، فإنها لن تنسي تلك اللحظات المليئة بالنشوة، وهي لحظات مصيرية فى الحياة . ولكن حسب أفلام السينما، فإن الحياة تستمر، وسوف تتزوج الفتاة المغتصبة، وعلى الرجل أن يتسامح فيما جري للفتاة التي اقترن بها، لأنه مدان معها أحياناً، وعليه إنقاذها فى أحياناً كثيرة من أجل أن تبدو الحياة جميلة .

١٧ - من أفلام التسعينات

١ ـ إنذار بالطاعة



من منا لايري نفسه فى جزء من قصة هذا الفيلم . . ؟

أغلبنا موجود هناك، أي رجل كادت حبيبته أن تذهب إلى رجل آخر يمتلك من المال أكثره، أو شاب ميسور الحال يتزوج من خلال لغة أن الزواج عملية إقتصادية، دون الإهتمام بماضي الفتاة التي يحبها، أو تلك الفتاة البسيطة التي تجد نفسها فريسة للفقر، والجنس، وللأسرة التي تريد الأفضل لابنتها . وأيضاً لماضيها الذي أصبح جزءاً منها، لاينفصل عنها .

وفيلم «إنذار بالطاعة» لعاطف الطيب قد صدم الناس كثيراً ليس فقط بسبب تلك العبارات الجنسية الفواحة، التي أصبحنا نسمعها على الملأ وفى نفس اللحظة عن غشاء البكارة، وعملية الترقيع . ولكن أيضاً لأن الكثيرين استنفروا كثيراً من العاشق الذي عليه أن يسترجع حبيبته بأي ثمن حتى لو جرها إلى المحاكم . وفضح سيرتها أمام الملأ، فهو فى منظور البعض صدمة، والحبيب وغد مهما فعل، وحتى لو نام يتقلب على فراش من جمر، يصيبه نزيف فى رأسه، بينما رجل غريب تماماً يهنأ بحبيبته، ويحصر السعادة التي كان على إبراهيم العاشق أن يجنيها .

وهذا الفيلم سيثير الكثير من الجدل . لكن هذا هو الواقع بكل مابه من قسوة . فى زمن «العريس الجاهز»، والحب الضائع أمام إغراءات المادة . .

وفى انذار بالطاعة : نحن أمام عاشقين، تجاوز كل منهما العشرين . هو محامي، وهي موظفة بأحد المحلات. أي إنهما قد بلغا سن النضج الجنسي ببضع سنوات، وتبعاً

لعلاقتهما، فإنها يبحثان عن مكان يرتشفان فيه الحب بأي ثمن. وبشكل عاجل. وغم أنهما يتعريان، فإننا نفهم أن علاقتهما غير كاملة جنسياً. ولاتتعدي المداعبات الخارجية. وهما ضحيتين للفقر، وضعف المرتبات. لذا يختطفا هذه المداعبات فى أي مكان يتاح لهما أن يفعلا ذلك فيه، أحياناً فى شقة أصدقائه، وأحياناً أخرى يتسلل إلى شقتها فى غياب الأسرة. وفى بعض الأحيان تذهب معه إلى مكتب المحامي الذي يعمل لديه.

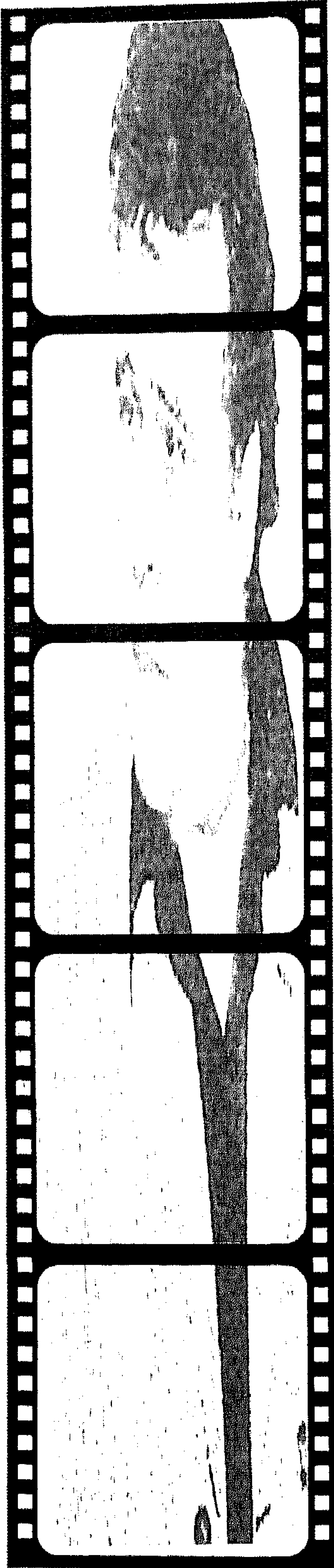
هي اذن مغامرات غير مأمونة من أجل إشباع الحب. ولذا فإن إبراهيم يصدم حين تخبره الفتاة أمينة مجدداً أنه قد جاءها «عريس». وإلى هنا ويبدو كل شيء طبيعي.. لكن الفيلم يقدم لنا صور من داخل البيوت المصرية متمثلة فى الزحام الشديد فى منزل إبراهيم، وأمينة، ثم قوة الشخصية والقسوة التي تتمتع بها أم الفتاة، وهي مثل كل أم، مهما كانت سماتها، تهتم بأن تضمن لابنتها عريسا أفضل، يؤمن لها حياتها الإقتصادية، وأن ينقلها من الفقر الذي تعيش فيه بأي ثمن.. وذلك موقف طبيعي من الأصل، حتى وإن حاول الفيلم هنا أن يجعلنا نستنفر من شخصية الأم.

ووسط مجموعة من المتاعب الخاصة للشاب المحامي فى عمله، ومع أصدقائه، فإننا نري رجلا آخر يتسرب فيما بينهما من أجل خطبة أمينة. وتتسرب الفتاة من أمام عيني إبراهيم إلى هذا الرجل الآخر رغماً عن أنفها، والفيلم لايحاول أن يدين الفتاة، فهي على حبها، وهي تقاوم كثيراً كل محاولات تزويجها، أو تقرب صلاح خطيبها الجديد منها، لذا تردد لإبراهيم حين تلقاه: «مش عايزاك تزعل مني». ولكن إنسلاخ الفتاة من وجدان حبيبها لايأتي بسهولة، بل يسفر عن إصابته بنزيف حاد. أما هي فلاتكون أفضل حالاً.

كان يمكن للأمور أن تسير عادية، وتتفسخ هذه العلاقة ببعض الصعوبات، لولا المتاعب التى تعانيها أمينة الخاصة بأمراض النساء. وهى الأمور التى ستكون شاهدة عليها فى المحكمة فيما بعد. حيث أن الأسرة تتعامل مع إبراهيم بإزدراء، وترفضه كخطيب لإبنتها.

وأمينة هنا فى علاقة جذب وشد مع إبراهيم. فهى تردد: «كنت فاكرة إن حبي لك حيقوينى، لكنه بيضعفنى». ثم إذ بها تذهب إلى الطبيب لإجراء عملية ترقيع، وفى ليلة عقد قرانها ترقص، وكأنها طائر ذبيح يرقص لآخر مرة. وتحاول الأنتحار.. وأمام كل هذا العذاب الذي يهنأ به آخرون، فإن إسرة الفتاة تفاجئ بخطاب من محكمة بطلب «الطاعة» للزوجة.. وفى المحكمة تعرف أن إبراهيم يتعامل مع الفتاة بإعتبارها زوجته، تبعاً لما كتبته يوماً فى خطاب له بأنها وهبته نفسها. وأيضاً تبعاً للعلاقة التي كانت فيما بينهما.

وتدور أغلب أحداث الجزء الثاني من الفيلم فى «المحكمة»، بين رفض الدعوة، ومحاولة لإحيائها، وإثبات أبعاد تلك العلاقة التي جمعتهما. والفتاة تجد نفسها فريسة لكافة الضغوط التي بداخلها كما تتذبذب الحب الذي بداخلها تجاه إبراهيم. وتتحول إلى حالة لابد



من التعاطف معها . ففتاها يردد : «أنا بحبك، وعاوزك على حساب أي حاجة فى الدنيا»، أما الأسرة فلها منطق «الزواج شيء والحب شيء آخر» . والأم لاتتراجع قط عن موقفها ضد إبراهيم، بل وتقرر أن تترك البيت حين تميل الأسرة إلى حل المشكلة سلمياً، وإعادة الشبكة إلى الخطيب صلاح . وإعادة أمينة إلى حبيبها .

والقصة كما نراها بسيطة، وقد لايمكنها أن تصنع فيلماً مصرياً، وسط أفلام عربية مليئة بالبهارات، لذا فإن كاتب السيناريو قد حسن الأحداث بحكايات أخرى عديدة تكاد تصنع أفلاماً منفصلة . مثل حكاية الزملاء الذين يقومون بعملية سرقة أموال محطة البنزين، ومايتبع ذلك من عملية القبض على إبراهيم وسط حملة القبض على زملائه، وتبرئته . ثم قيام إبراهيم بزيارة زميليه المسجونين فى السجن، ويكتشف أنهما أصبحا من المتشددين دينياً . وقد أثار هذا المشهد سخرية الناس فى الصالة، وجعل المرء يشعر كم أن تلك أحداث ملفقة، لاعلاقة لها بالفيلم .

و «إنذار بالطاعة » محشور بكثير من أحداث مماثلة، مثل حكاية السفر التي طرأت على بال إبراهيم وصديقه عزيز، وإستهلكت أيضاً الكثير من الزمن الدرامي للفيلم . فقد كان ينتوي أن السفر إلى إستكهولم . لكنه تراجع فى اللحظة الأخيرة، وترك زميله يسافر وحده .

وفى المقابل، فإن هناك حكايات هامشية أعطت للعلاقة عذراً، مثل مرض الأب . وبعيداً عن مثل هذا الحشو الطويل كان يمكن صناعة فيلم أكثر تركيزاً، وأكثر إهتماماً بقضية العلاقة بين رجل وإمرأة يواجهان مثل هذه الظروف، وخاصة أن الفيلم قد بدأت أحداثه فى قمة العلاقة التي تربطهما . ولابد للمرء أن يتوقع أن يحدث فى هذه العلاقة الساخنة جداً نوع من «الإنتكاسة». وقد سعي الفيلم أن يجعل من العاشقين جارين يسكنان على مقربة من بعضهما حتى إذا حدث شيء لإحداهما أحس به الآخر على

وجه السرعة، مثل خطبة أمينة، ومرض إبراهيم عدة مرات، ودخوله المستشفى . وقد فتح هذا أبواباً من أجل أن تحتد العلاقات فيما بين الأسرتين اللتين تتشاكلان كثيراً من أجل هذه العلاقة، خاصة بعد أن ترمي الأم فوق الشاب بمياه الغسيل غير النظيفة .

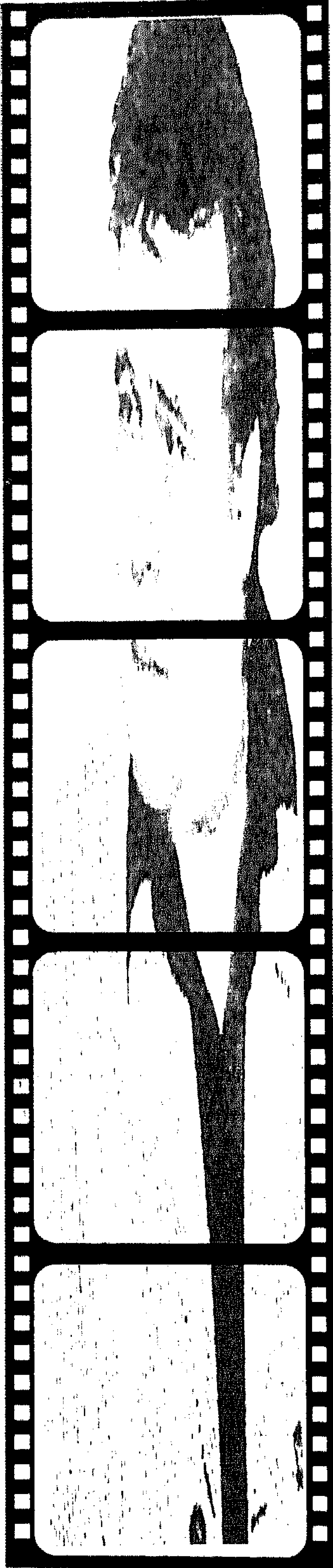
وفى هذا الإطار تأخذ العلاقة شكلاً من الشرعية، خاصة لدى أهل الشاب . فهي تزور فى المستشفى أمام أسرته، واللذين يتركون لهما المكان من أجل أن يتناجيا، ويتبادلان بعض الكلمات كأنهما زوجان .

والفيلم فى مجمله ينتمي إلى مجموعة أعمال عربية سينمائية وأدبية سابقة، مثل رواية «حادث النصف متر» لموسي صبري التي تم إخراجها فى فيلمين، إحداهما سوري عام ١٩٨٠ والآخر مصري عام ١٩٨٣ حول إنسلاخ فتاة من رجل كانت بينهما مثل هذه العلاقة، وقد نوقشت هذه الفكرة أيضاً فى رواية لكاتب هذه السطور تحمل عنوان «البديل» منشورة عام ١٩٨٧ . حول رجل يسعي لإستعادة حبيبته التي خطبها رجل أكثر منه إقتداراً وذلك بأي طريقة، حتى لو اضطر أن يذهب إلى بيوت السحرة من أجل إعادتها مرة أخرى إليه. وهي أيضاً كانت تتردد على منزله . وكاد أن يفض غشائها، وذهبت إليه إلى المستشفى العديد من المرات . وقد نوقشت هذه الفكرة أيضاً فى الفيلم السوري «الكابوس» الذي عرض فى مهرجان القاهرة السينمائي ١٩٩٣ .

الفيلم إذن يحتاج إلى حالة من التكثيف والتركيز، ولعل عاطف الطيب، وكاتب السيناريو خالد البنا قد استفاداً كثيراً من تجربة الحوار الجريء فى فيلم «المغتصبون» لسعيد مرزوق منذ عدة أعوام، ومع ليلي علوي أيضاً، وجاءت صناعة فيلم أكثر جرأة. وهذه الجرأة لاشك تصدم المتفرجين كثيراً. فالناس تسمع مثل هذه الكلمات التي تنطق همساً على الملأ. وتصدم بها بحدة، رغم أنها تنطقها فى أحاديثها الخاصة. وتجيء الجرأة أيضاً أن البعض قد يردد أن الفيلم يفتح للمجتمع نوعاً جديد من القضايا قد تشهدها المحاكم فى الفترة القادمة.

وقد أثبت عاطف الطيب مجدداً أنه مخرج ينفذ السيناريو الذي أمامه جيداً ولاأعرف هل تداخل فيه أم لا . لكن لاأعرف كيف أفلتت منه بعض الأشياء، فضلاً عن الحشو الزائد، وذلك مثل المبالغة فى القبلة التي كان عزيز يتبادلها مع فتاة، وزملائه يدخلون عليهم غرفته. ومثل كمية الصداع الزائدة عن الحد فى البيوت المصرية بسبب وبلا سبب . والخناقات المفتعلة، والتي تفقد مصدقيتها . وحرص المحكمة أن تكون مثل هذه المناقشات علانية، وقد رأينا مثلها بالغة السرية فى فيلم «أريد حلاً»، كما أن الدم الذي نزف من رأس إبراهيم غريباً ولم نعرف له تفسيراً طبياً .

ولكن فى المقابل، فهناك مشاهد بالغة الرقي، والصدق، مثل مشهد الخاتمة التي على



الحبيبين فيها أن يمارسا الحب لأول مرة بشكل شرعي، لكن كل منهما مصاب بجروح وكدمات شديدة فى وجهيهما تفقده جماله، لكن كلا من الطرفين رآه الآخر وكأنه أجمل من يكون. وأيضاً فى مشاهد الحب العنيفة. وعندما كاد المحامي أن يداهمهما فى مكتبه. وعندما استدعت أمينة موظف الأمن لحبيبها فى عملها. وأيضاً فى مشهد رائع وقف فيه إبراهيم على الرصيف رأي حبيبته تركب سيارة خطيبها صلاح.

أما عن الأشياء التي بدت نشاز فى الفيلم فهي الموسيقي التصويرية، التي أحس المرء كم سمعها مئات المرات، فى مثل هذه المشاهد.

تحاول ليلي علوي أن تتطور فى أدائها مع كل فيلم جديد، ومع كل دور تختاره، وقد تقمصت ليلي شخصية أمينة، وتألمت مثلها، وإحتفظت ببراءتها الظاهرة. وقد إبتلعت الفيلم بصدقها، رغم أن بعض مشاهد البكائيات قد خانتها، فافتعلت فيها، فإنها كانت فى أحسن حالاتها. أما محمود حميدة، فلا زال يذكرني بإيف مونتان فى حركاته، وطريقته فى الأداء، وتلقائيته، وأيضاً وسامته. أما نادية عزت التي قامت بدور الأم، فهي تحاول أن تملأ مكاناً تركته نعيمة الصغير بشكل واضح.

وبعد، فهذا فيلم رغم أنه قد يصدم الكثيرين من المشاهدين، فإن البعض يرون أنه جزء منهم، وإنهم موجودون هناك فى شيئاً ما من هذه الحكاية: أو على الأقل بعض الأقرباء منهم.

٢ـ يادنيا .. ياغرامي

إنها أفلام ذوات شجن خاص، تلك الأفلام التي تجمع فى موضوعاتها حكايات مجموعة من الأشخاص إرتبطوا معا بشكل مصيري، ولعل موضوع الفرسان الثلاثة، كان محببا لدى الناس، ولايزال، بإعتبار إنه عن الصداقة، والنبل، وقد استفادت السينما المصرية كثيراً من فكرة هذا الثالوث فى كافة نوعيات الأفلام التي قدمتها، ووجدت لدى الناس قبولاً وإرتياحاً، مثلما رأينا فى «الأشقياء الثلاثة»، و «الشجعان الثلاثة»، و «إحنا التلامذة »، و «الأصدقاء الثلاثة»، ويمكنك أن تعد أكثر من مائة ثلاثة فى هذه السينما .

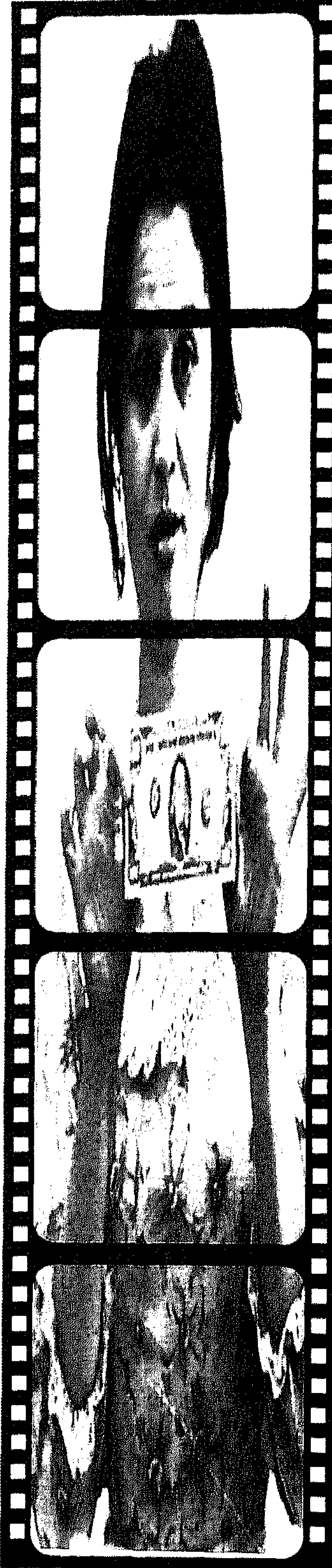
وأغلب هذه القصص كانت رجولية، وتنتمي إلى سينما المغامرات، لكن فإن للبنات نصيب خاصاً، يعكس الجانب الرومانسي غالباً مثلما حدث فى «أحلام البنات»، و«حكاية ٣ بنات »، ثم فى النصف الثاني من التسعينيات هناك «لحم رخيص»، و «يادنيا ياغرامي»، وهي أفلام مزجت هموم الشباب بقضايا الجنس.

وبينما تهتم أفلام الثلاثينيات «الرجولية» بالمغامرات، فإن أفلام البنات تركز على معاناة البنات، ومحاولة البحث عن العريس المناسب، ومتاعب كل واحدة منهن، وفشل أغلبهن لأسباب خاصة وإجتماعية. ولذا فكما أشرنا، فهي أفلام مليئة بالشجن ويمكن العزف عليها بشكل حساس كي تخرج أعمالاً ذات قيمة متميزة. وتناقش موضوعات عريضة.

وفيلم «يادنيا ياغرامي» أول أعمال مجدي أحمد على، هو نموذج واضح لهذه الأفلام، وهو باختصار عن مشاكل البنات فى إختيار الرجال لهن، وهو موضوع قديم مكرر، لكنه كمياه البحر، كلما تجددت، كلما عكس ذلك إيقاع الحياة، وتجددها .

وفى هذا النوع من الأفلام تصبح البنات محور الحدث الرئيسي، والرجل رغم وجوده. شخص هامشي يعتبر فى أغلب الأحيان آداة إجتماعية، وهو الحاضر الغائب، ورغم أهمية تواجده فى حياة أي بنت، إلا أنه بمثابة شبح، أو صورة من أجل إستمرار هذه الحياة.

ونحن فى «يادنيا ياغرامي» أمام ثلاث بنات، من نفس الحب، نراهن فى البداية، فى شهر خاطف، يلعبن فى الحارة، ينشدن أغنية طفولية شهيرة، إنها نفس الأغنية التي ترددها طفلات اليوم، كما رأينا فى أحد المشاهد الأخيرة من الفيلم، وبعد قرابة عشرين عاماً، تكبر الصغيرات، وتصبحن فى الثلاثين من العمر، وهو سن بالغ الحساسية لأي فتاة قبل أن تصل إلى العنوسة، ولذا فهي تتلهف بأي حال على رجل، مهما كان ثمنه، ومهما كانت صفاته .



هن إذن فى نفس السن ولهن تجارب مشتركة، وتلقين نفس الدرجات من التعليم، ويعملن فى وظائف صغيرة متواضعة، مثل بطة (ليلي علوي) والتي لم نرلها عملاً محدداً، سكينة (إلهام شاهين) التي تعمل بائعة فى أحد محلات البيع بالقطاع العام، ونوال (هالة صدقي) التي تعمل فى محل لبيع الزهور. إذن فليست هناك فوارق إجتماعية أو مهنية فيما بينهن، حتى المرأة التي تعرفن عليها بعد ذلك زهيرة (ماجدة الخطيب) ورغم إنتمائها إلى أسس العائلة المالكة، فإن وحدتها، وحالتها الإنهزامية تجعلها تعيش معهن فى نفس المستوي تقريباً .

ويبدأ الفيلم بحدث يؤكد على قوة العلاقة بين الثلاثة، وهو تدبير خطة لإخراج سكينة من عملها، فادعت الإغماء كي يسمح لها رئيسها بالإنصراف، أما من أجل إخراج نوال من عملها فقد اتصلت بطة هاتفياً بمحل الزهور، وطلبت باقة ورد تحمله خصيصاً نوال. وعرفنا أن كل هذه الخطط النسوية، هي من أجل أن تخرج الثلاثة معاً فى نزهة داخل المدينة، وهي نزهة لم تتكرر بعد ذلك. وقد قمن بالتهام المرطبات، وجلسن فى محل عام، وتعرضن لمشاكسة ثلاثة شبان، وقبلن من قبل المغامرة، الخروج معهم فى سيارة أحدهم، لكنهن رفضن المداعبات الجنسية الخفيفة، وقاومن من أجل شرفهن، ثم عدن إلى البيوت لتمارس كل منهن حياتها.

وهذه البيوت اللاتي تسكنها كل منهن أشبه بجحور الأرانب، صغيرة، وضعيفة، ولكنها ليست مزدحمة مثل أغلب البيوت الفقيرة المليئة بالنسل، وفى هذه المنازل تمتليء الجدران بالأحلام، وتشكل هذه الجدران الأسمنتية عائقاً للبنات، ولسكانها بشكل عام من أجل تحقيق طموحات ما، فنحن أمام بنات كل حدود الطموح لديهن هو العريس الذي ينقلهن من غرفة إلى أخرى، بل أن بطة حين تتزوج فإنها تسكن نفس الغرفة، بعد أن قامت بطلائها .

كما أننا نتعرف فى هذه البيوت على الرجال اللاتي تطمح هؤلاء البنات فى الزواج منهن، فبطة تنتظر منذ خمسة عشر عاما أن تتزوج من جارها يوسف (هشام سليم)، وهو شاب عاطل، يمارس أعمال النصب، والإحتيال، وتبيع كل ماحولها من أجل لحظة سعادة، سنري كم هي مفقودة بالنسبة لها، ولم تحصل عليها إلا لدقائق معدودة، فى ظروف بالغة الغرابة، أما سكينة فقد ارتبطت لفترة بجارها عبده وهو أيضاً شقيق بطة، وقد أصيب بإنهيار نفسي عقب عودته من الكويت فى حرب الخليج. وكان ذلك سبباً كبيراً أن يلجأ إلى المتطرفين دينيا، ويصبح واحداً منهم . أما نوال فهي تبحث عن رجل بعينه، ولكن القدر يوقع فى طريقها رجل آخر، الرجل الذي تنشده نوال هو جارها حسن. ذلك المهووس بحبها، والذي إذا أراد أن يبثها مشاعر الحب، فإنه يدلي بحبل مربوط به جهاز تسجيل، وعليها أن تسمع أغنية «يادنيا ياغرامي» لمحمد عبدالوهاب، والتي استوحي المؤلف حلمي هلال عنوان الفيلم منها. وهو تبعاً لجنونه الخفيف يرفض الفتاة بلا سبب حتى إذا ضاعت منه وتزوجت رجلاً ثرياً هو رياض «حسين الإمام» لديه زوجة ثانية عربية، وثلاثة ملايين جنيه، لذا فإن حسن يهيم فى الشوارع وتزداد درجة الجنون لديه.

هي إذن قصص مغلقة الأماكن، ضيقة الحواديت، رغم إتساع المساحات التي رأينا الفيلم يدور فى إطارها، وهناك مشكلات جنسية صغيرة تتعلق بكل واحدة منهن، لكن الثلاثة يقمن بالإهتمام بسكينة فتزداد مساحة الدراما، وسكينة هذه فقدت بكارتها، عندما ارتبطت بزميلها عادل، وكأنه مثل أغلب الشباب المصريين، يأمل أن تكون فتاته عذراء، ويرفض بشدة هذه الفتاة إذا كان قد سبق لها الزواج، أو شيئ ومن هذا القبيل كي تصير له وحده العذراء الذي عليه أن يفض بكارتها بنفسه . ولعل هذه التجربة تدفع سكينة أن تقوم بتركيب غشاء بكارة صناعي، صالح لمدة أسبوع . كي تتزوج بسرعة من رجل كل ماينشده فى زوجة المستقبل هو هذا الغشاء . وهذا يعكس منظور الرجل للشرف والجنس.

كم يضيف الفيلم شخصية ظهرت كالنبت الشيطاني فى الفيلم، ولاتنتمي أبداً إلى هذا المكان الموجود فى أعلى القاهرة (الدراسة)، وهو شخصية زهيرة التي يصورها الفيلم أحياناً مهووسة، وأحياناً آخري بالغة العقل، فهي تأتي إلى منطقة الدراسة وقد وضعت على رأسها باروكة صفراء، ويحاول الفيلم أن يؤكد لنا إنها تخلع الباروكة فى منزلها، وتنزع عن وجهها قناع المكياج تتحول لإمرأة أخرى .

وقد أدخلها الفيلم الأحداث بشكل ساذج . فهي تقف أمام عربة فول، وتبدو كأنها تشتهي التهام الفول . ويستغل يوسف هذا الإشتهاء، فيتعرف عليها، ثم يصير صديقا لها، يذهب معها إلى البيت وقد استبد بهما السكر، لكنها تطرده من شقتها بعد أن تصورنا إنها راغبة فى



تجربة جنسية سريعة، ولكننا نعرف أنها تأمل فى الحصول على تصريح كي تدفن بعد وفاتها فى المقبرة الملكية التي دفن بها الملك فاروق، وأسرته، بإعتبارها واحدة من نفس السلالة.

وإذا كان هذا هو العالم الخارجي والداخلي، لهؤلاء النسوة الأربع، فإن الرجال يبدون هامشيين، ليسوا فقط من خلال أدوارهم فى الحياة، بل أيضاً من خلال تركيز الأضواء عليهم . فكل ما نعرفه عن عبده، يجيء من خلال الحوار يتحدث عن ماضيه، وهزيمته الخاصة مع حرب الكويت، حيث أصبح من المتطرفين، وهو ينضم إلى زمرة شباب، نراهم يأتون من وقت لآخر وكلما حدث فرح فى الشارع من أجل ضرب المبتهجين، وتحويل الأفراح إلى أحزان ودماء . كما أن كل مانعرفه عن هذه الجماعات إنها تطلب نقاب المرأة، وتدعو لعدم البهجة .

ولعل مطلب عبده من حبيبته السابقة سكينة، يبدو غريباً، فكي يكفر من ذنبه معها، يدعوها للزوج بشرط أن تضع النقاب، وترفض البنت الطلب، وهي التي ترفض إجراء عملية تركيب غشاء بكارة صناعية فى البداية، ثم تقبل بدواعي الضرورة الواجبة. كي تتزوج، وكي تغش المجتمع الذي يغش فى أشياء كثيرة . ومنها على سبيل المثال الغش فى الشقق التي يتم الإعلان عن إنها من نصيب الفائز الأول. ورغم أن الفيلم لايعتمد على الجنس كمحور رئيسي مثل «لحم رخيص»، فإن موضوع فض البكارة يبدو هماً خاصاً وعاماً، فعلى البنات تدبير ثمن العملية بأي ثمن.

وكما أشرنا، فإن الفتيات اللاتي يظهرن فى صورة أفضل من الرجال يعكسن رؤية هذا المجتمع للمرأة. وإذا كانت بطة قد رددت إنها أصبحت بنت بألف رجل، فإن الرجال هنا أشخاص تافهون، فيوسف نصاب بلا عمل، وكذلك عبده الذي يعيش عال على المجتمع، وكل مايحاول إثبات رجولته به هو إعلان الولاية على أخته بعد زواجها،

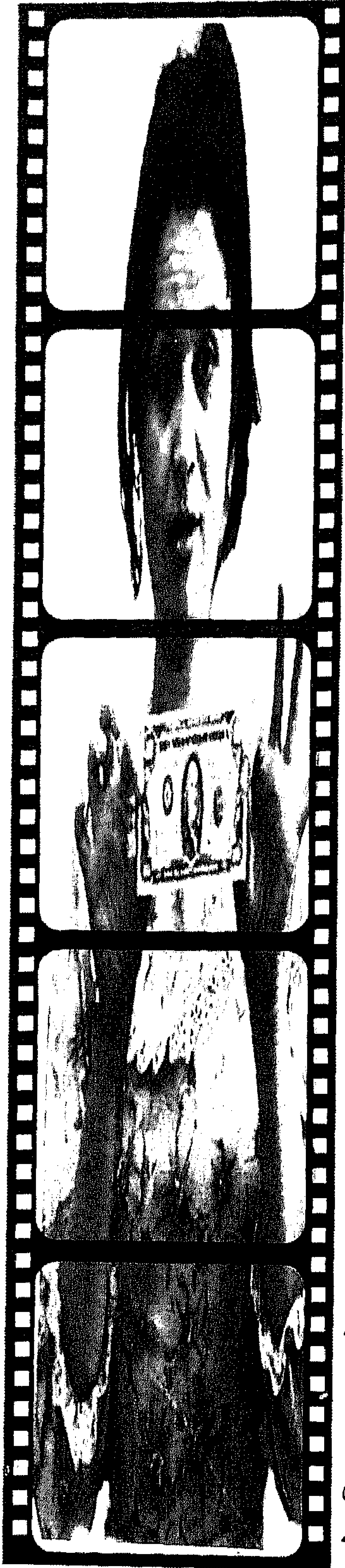
أما حسن فهو يجلس أمام الكتب ليؤلف كتباً أعمالاً يتصور إنها ستجعل منه مؤلفاً كبيراً، ثم سرعان مانعرف أنه أيضاً عالةعلى المجتمع، عاطل، وأصابته ظروفه بنصف جنون إشتد به، فصار جنوناً كاملاً.

أما باقية الرجال فى فيلم، فهم أشبه بالوحوش، ولايمكن التعاطف معهم، فإذا كان رياض قد جاء طالباً الزواج من نوال، فهو زواج عرفى، قد يكون مؤقتاً، وهو ليس «بيه» كما توحي هيئته وثروته، بل هو «هباش» من الطبقة الإجتماعية التي صعدت إلى القمة من خلال منطوق «إخطف وإجري»، كما إن عادل الذي أحب سكينة وسعي للزوج منها بدا سلبياً ضعيفاً إزاء التجربة، وهجرها عند أول منعطف فى محل عام، وهناك أيضاً رجل حسي يتعامل مع المرأة كجسد، إنه صاحب محل الورد الذي تعمل فيه نوال، فهو يحاول إغتصابها، وأن يراودها عن نفسها، إنها بالنسبة له ليست عاملة ولكنها إمرأة يمكن أن ينال منها المتعة الحسية وعندما ترفضه يقوم بطردها عند أول خطأ لم ترتكبه .

وحسب إعتقادي فإن أهمية هذا الفيلم قد جاءت من إهتمام الفيلم بالتفصيلات الصغيرة جداً وقد أكسبت هذه التفصيلات العلاقات الإنسانية حميمية للغاية، فإذا نظرنا إلى هذه الشخصيات، فإنها تبدو نمطية فى السينما، وكان على مخرج جديد أن يأتي بشيء ما مختلف، وهنا بدت أهمية التفصيلات التي ركز عليها الفيلم، وكأننا أمام مخرج قادم من السينما التسجيلية، وكأن له باعاً طويلاً فى هذه السينما، ومعه هذه التفصيلات : مثلاً وقوف زهيرة أمام عربة فول، هو مشهد غريب على إمرأة من سلالة عائلة ملكة حكمت مصر لقرن ونصف من الزمن، ورغم لامعقولية الحدث، بإعتبار أن أي شخص يود أن يأكل مثل هذا الطبق، فعليه أن يذهب إلى فندق، وسيري نفس المنظر دون أي إختلاف، اللهم إلا الزبائن أنفسهم.

ومن هذه التفاصيل أيضاً وقائع حفل الزفاف فى حي شعبي، فلو فصلنا هذا الحفل عن وقائع الفيلم، فيمكننا رؤية فيلم تسجيلي، عن تلك الراقصة المليئة باللحم والتي لاتعرف فى الرقص سوى أن تكشف القدر المسوح به من بطنها، وإفخاذها، وأن تهتز بشكل آلي، وتلم النقوط، ثم يقوم مطرب لاصوت له بالغناء، وإبتهاج الناس، وعلامات الفرح على الوجوه، وظهور الفتيات فى أحسن حال من الأناقة، ثم تفصيلات هموم العروس قبل ليلة الزفاف، ودخول الزميلات عليها يصببن على جسدها الشامبو بدلاً من الصابون وتفاصيل الحمام، ورغم إننا هنا أمام أجساد عارية، فإن الفيلم قد قدم نسائه دون اللجوء إلى الحسية التي نلمسها فى أفلام أخرى.

ومن هذه المشاهد أيضاً حديث بطة مع أبيها، فى غرفة صغيرة، الرجل جالس فوق مقعد متحرك، وهو كما نراه أبكم، لايتكلم إلا بالإشارات، ومن خلال الحوار فيما بينهما، تدور الكاميرا فى الغرفة الصغيرة، دليلاً على التوغل فى المكان، رغم إننا شاهدنا هذا



المكان مرات كثيرة من قبل، وبدرجات مختلفة من الرؤي، التي تنعكس كل منها حسب الحالة النفسية، والظروف المعيشية للأشخاص الذي يعيشون فيها.

وأمام هذه التفاصيل فى الأحداث، هناك تفاصيل أخرى فى العلاقات الإنسانية، مما يزيد من تأثيرها، ولعل هذا يبدو فى علاقة يوسف بجارته بطة. فالفتاة تحب الشاب النصاب، الذي يتفنن فى تدبير النقود، فهو يسرق أموال أصحابه تارة، من أجل شراء الشبكة، وأموال زهيرة بإدعاء أنه سيدبر لها شيئاً تحتاجه، وفى ليلة زفافه تم القبض عليه، ويبدو ضابط الشرطة هنا بالغ الإنسانية، عكس المتطرفين، ففى اللحظات التي يأتي القبض عليه، ويبدو اللحظات التي يأتي فيها أربعة شباب بجلابيب بيضاء، يحاولون إفساد بهجة حفل الزفاف، فإن الضابط الذي عثر على السيارة المسروقة، يوافق أن يمنح العريس ساعتين يقضيها فى فراش عروسه. ويضف الفيلم ماحدث فى هاتين الساعتين بدقة، حالة الإحباط التي أصابت الجميع، وإنصراف المدعويين، ثم وجود إثنين من مخبري الشرطة عند نافذة العروسين يستعجلان العريس أن ينتهي من واجبه، وأن يسرع إليهما كي يذهبا به إلى السجن، وبالطبع فإن ليلة الزفاف هنا تأخذ شكلاً مختلفاً عن كل ليالي الزفاف التي أوردناها فى فصول الكتاب.

لابد أن كل هذا قد أصاب العروس «بطة» بحال من الإحباط، قيدت هذه الليلة التي تنتظرها منذ خمسة عشر عاما، وكأنها الفردوس الجهنمي، وتبعاً لهذا، فهي لم تستطع التجاوب بالمرة مع زوجها، ورغم شدة اللهفة، فقد ذهب يوسف مع المخبرين دون أن يقضي حاجته الجنسية مع حبيبته التي ظلت عذراء أو يبدو هذا من خلال الحوار الذي دار بين زهيرة وبين العروس بعد أيام، حين تقول بطة إنها زوجة يوسف، وإنها لازالت آنسة.

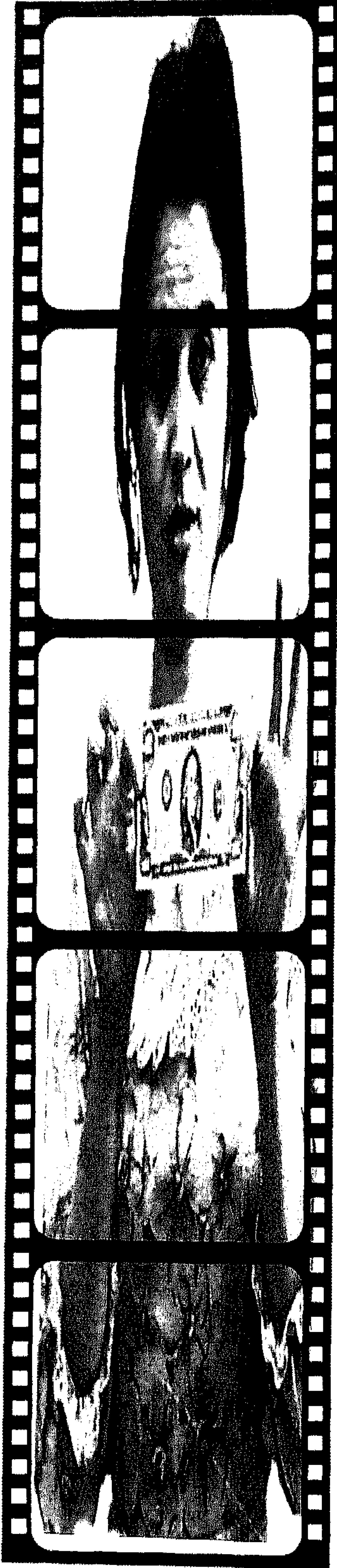
وقد أمعن المخرج فى تصوير هذه الحالة من الإحباط، كي نكتشف مدي اللهفة فى مشهد آخر مقابل، ثناء وتوصيل يوسف إلى المحكمة، بعد عدة أسابيع، يستطيع إقناع حارسه

بالذهاب معه إلى بيت زوجته، ويبدو الإثنان مقيدان إلى بعضهما، وحسب قوانين الحراسة، فإنه لايمكن أبداً أن يفك الحارس قيد السجين خوفاً من هربه، ولكن كلا من الصديقتين نوال وسكينة تضعان الحبوب المنومة فى شراب الحارس، ويتم فك القيد بعد إغفائة هذا الحارس، وتكون بطة هذه المرة على أتم إستعداد لممارسة الحب مع زوجها، ويدخلان إلى الغرفة، وتمتليء الشاشة بتفاصيل شاعرية للغاية، تتلامس فيها الأيادي، والسيقان، والشفاه، وأشياء أخرى، فى حدود الرقابة، وتصدح موسيقي عذبة مليئة بالشاعرية على المشهد، تختلف تماماً عن الموسيقي الجنائزية التي سمعناها فى نهاية حفل الزفاف، وهنا نري ليلة زفاف بديلة، يتم فيها فض بكارة بطة، وتشبع جنسياً من حبيبها.

والفيلم مليء بتفاصيل أخرى كثيرة لمثل هذه العلاقات، فتجعل المشاهد الباحث عن الحدوتة المثيرة السائدة الآن فى الأفلام، يجد بديلاً جيداً من خلال تفصيلات صغيرة للغاية، وعلاقات ناضجة ومن الواضح أن المخرج يريد أن يصورها هذه المرة بشكل غير مألوف، بمعني أنه يريد وضع أحداث، ومواقف لم يسبق رؤيتها من قبل، ويتعمد أن يفعل ذلك من خلال الحوار الذي يتردد على لسان يوسف: «إنتو ماشفتوش الحاجات دي فى التليفزيون»، وكأنه يرد أن يأتي بحاجاته هو، كي ينفرد بها، ويبدو هذا فى أول الأمر فى المشهد الذي يدخل فيه ضابط الشرطة إلى غرفة بطة، فإذا بها نائمة مع رجل بلا ملابس من الواضح أنه زوجها، فتصرخ فى وجه الضابط، الذي سرعان ماينسحب لحياء الموقف، وبذلك فإنه لم يتأكد أن الرجل العاري الراقد فوق هذه المرأة هو الذي يقوم بمطاردته، والبحث عنه داخل البيوت والشوارع فى ساعة ليلية .

كما أن مشهد النهاية يبدوأيضاً غير مسبوق فى الأفلام المصرية على الأقل، ففى المستشفى ترقد بطة، بعد أن طعنها أخوها عبده أثناء زفاف سكينة، وتحوط بها كل من صديقتها، ويقمن بالتندرعليها، فتضحك المريضة، ثم تعبر كل منهن عن شعورها بمتعة الحياة، تقول واحدة. «لازم نعيش»، ثم تقدم تفاحة كبيرة إلى زميلتها، وتردد بطة : «نفسي أشرب كاباتشينو» ولأن هذه الرغبة متعلقة بالحياة، فإنها تقوم بنزع حقن الجلوكوز، والعلاء من جسمها، وتقوم على قدميها، وسط دهشة المريضات الآخريات وبملابس المستشفى يسرن فى الطرقات، ويرحن يرددن أغنية شهيرة «إحنا التلاتة سكر نباتة».

نحن أمام تجربة أولي ناضجة تماماً لمخرج جديد، وكاتب سيناريو قادم من التليفزيون، ويعمل فى السينما لأول مرة، وقد تصورنا فى البداية إننا أمام تجربة أولي، من خلال تنفيذ مفتعل فى بعض المشاهد، مثل المشهد الذي يضرب فيه أحد الشباب رأس بطة فى الحائط، لكن مالبثت هذه المشاهد، أن اختفت، وبدا لنا تماماً كم نحن أمام مخرج محترف، لعله قدم ممثلاته، على سبيل المثال، فى أحسن حالاتهن، خاصة هالة صدقي الذي



يتفاوت أداؤها من فيلم لآخر حسب الدور، والمخرج، فقد اكتست بخفة ظل عالية، وعلى سبيل المثال، المشهد الذي تدفع فيه بطة إلى الدخول مع زوجها لإلتقاط لحظات حب عابرة، فتحرك شفتيها دليل التقبيل وبتلقائية شديدة، وقد ساعد هذا فى إكساب أجواء الفيلم مرحاً.

وعلى العكس، فإن المشاهد الحزينة أو التي تتطلب رومانسية، فإن هالة لم تكن فى أحسن حالاتها، خاصة حين يسعي رياض إلى بتر عواطفها عندما إصطحبها إلى مركب سياحي، وحاولت هي الهروب من الضغوط العاطفية التي يفرضها عليها .

٣ - النوم في العسل

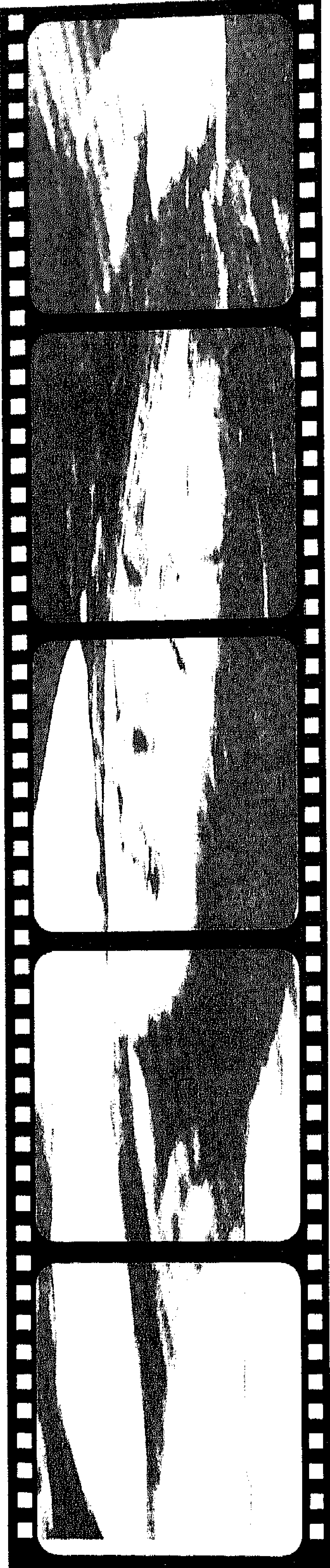
فى مجتمع يتأرجح بين الانفتاح الشديد والانغلاق المتزمت، فان الفن يأتى كوسيط يعبر عن العلاقة بين الأشياء ، خاصة ما يتعلق بمشاكلهم البالغة الخصوصية ، وخاصة ما يرتبط بامور قد يرى البعض عيباً فى مناقشتها على الملأ ، فهم يتحدثون بها خلسة ، خاصة فى صورة نكات ، وإعترافات . ولكن السينما تصدمهم حين يفاجأون بأنها قد أصبحت مشاعة ..

وقد انعكس هذا الأمر واضحاً فى فيلم « النوم فى العسل » الذى كتبه وحيد حامد ، وأخرجه شريف عرفة عام ١٩٩٦ . حيث وجد الناس انفسهم يرون ما يروونه فيما بينهم من نكات جنسية مباشرة على الشاشة ، أى على الملأ .. فعندما يدور حديث بين إثنين من كبار ضباط الشرطة . عن أنشطة كلاً منهما الجنسية فان أحدهما يرفع يده مؤكداً إنه « عمل واحد » لكن الآخر يشير اليه بأنه كاذب أى لم يفعل شيئاً ، ثم فى لقطة أخرى ، يشير الى أنه « عمل ثلاثة » ويعنى هذا انه قد يمارس الجنس ثلاث مرات مع زوجته ليلة أمس .

وحسب قوانين الرقابة فانه لا يمكن حذف هذا المشهد ، وما جاء فيه ،لأن معناه فى قلب قائله ، وفاعله ، وليس فى منطوقه ، وكذلك عندما تقول العروس لضابط الشرطة الذى يحاول معرفة سر إنتحار عريسها ليلة زفافه بأنه « ما قدرش » اى أنه لم يستطع ممارسة الجنس ، ولذا فان الجمهور يغرق فى الضحك ، فهو يعرف أعماق المعنى .

والفيلم يبدأ من خلال زوجين فى ليلة زفاف ، العريس لايستطيع ان يمارس الجنس ، لذا فإنه يقرر الانتحار ، وفيما بعد فإن رجال العاصمة لن يستطيعوا لن يستطيع ممارسة الجنس بمن فيهم العميد مجدى الذى يتولى التحقيق فى اسباب انتحار العريس، فيكتشف أنه أمام عشرات النساء اللاتى يعانى أزواجهن من عدم القدرة . فقد أصاب رجال العاصمة ضعف ، أو ارتخاء مفاجىء ، وأن الأمر بدا أولاً فى الاحياء الراقية مثل مدينة نصر ، ومصر الجديدة ، ثم زحف فيما بعد إلى أحياء الفقراء ، ولا شك ان هذا العجز قد انعكس على وجوه وملابس الرجال و النساء ، فلأنهم لم يأتوا النساء، فقد أصابتهم كآبة، وقسوة ، ومعاناة ، ويتصرف الضابط هنا كمواطن ، عليه أن يتوغل داخل المجتمع ليعرف ماذا حدث.

يقول الضابط أن الجنس شيء مهم للغاية «حاجة بلاش كده . الناس تعملها بسهولة ، وتستريح وتنام » لذا فهو ضرورة قومية ، وأمنية ، ولهذا السبب جعل الفيلم من بطله ضابط شرطة ، هو فى المقام الأول انسان ، لديه إبن وزوجة ، يود مناقشة الأمور بشيء من الوضوح مع ابنه ، حتى لا يناقش الأخرون حتما بمناظيرهم . لذا فان الضابط يتوغل فى المدينة ليكشف لنا عن



بواطن هذه الظواهر الغامضة ، فيطوف بالمساجد ، والكنائس ، حيث يذهب الناس الى هناك افواجا ، للبحث عن مرشد يستندون اليه ، وحيث يجد دجالون فرصة لانتهاز فرصاً من اجل اللعب مع مشاعر الناس ، وعندما يقوم بالقبض على واحد من هؤلاء الدجالين الذين يعطون الوصفات الجنسية للناس يفاجأ أن الناس تدافع عن هذا الدجال ، وتخلصه من الضابط .

ويصور الفيلم حالات الرجال والنساء على السواء فبينما الرجال يتعلقون بأحبال واهية لانقاذهم ، فان النساء في الحمام الشعبى يرفضن ان يروين لصحفية شابة متاعب رجالهن الجنسية .. ويصبح الامر أحد الموضوعات الرئيسية فى مجلس الشعب ، وتتم مناقشته ، بعد رفض متكرر من قبل اعضائه ، وعندما تتم الموافقة على ذلك يحدث فى جلسة مغلقة .

والضابط نفسه يعانى من نفس المشكلة ، وهو متزوج من امرأة جميلة ، ويكتشف ان هواء العاصمة ملوث بأسباب العجز الجنسى ، ولذا قرر أن يعمل واحد .. على طريقته بأن يذهب الى الصحراء ، حيث الأجواء غير ملوثة ، ويمارس الحب مع امرأته . وعندما ينجح ، يحاول اخراج الناس إلى الصحراء ، وعندما يذهب الى العيادات والمصحات ، فانه يطلب منهم الخروج إلى الهواء الطلق ، لكن لا أحد يعيره أى اهتمام ، وتستمر المشكلة .. فمن الواضح أن الناس هى التى افسدت ماحولها من هواء .

ويتعامل الفيلم مع الجنس باعتباره شيء هام كالماء ، والهواء ، فماذا لو تصورنا أن مدينة القاهرة منع عنها الماء لعدة يام ، على سبيل المثال ، والغريب أن الضابط الذى بدا بالغ الاحساس بالمسئولية تجاه هذه القضية ، فانه يختلف تماما عن الاشخاص الذين يمثلون الدولة ، فوزير الصحة فى الفيلم يتصرف مع الأمر باستخفاف شديد . ويحاول اخفاء الحقائق عن الناس ، أما الصحافة ، فانها تبدو سلبية ، تختار من الامر مايداعب غرائز الناس ، او ما يناسب وجهة نظر الحكومة التى تسعى لتخفيف حدة المشكلة حتى لا تتفاقم نفوس الناس .

وفى مقالة عن الفيلم ، يقول الناقد كمال رمزى ان الجموع تبدو على درجة فظيعة من التدنى والسلبية لا عقل لها أو ارادة ، تشوبها الدمامة ، وتجرى برعونة ، وراء غرائزها .. انهاقطعان من اغنام يجمعها فحيح الجنس ويفرقها صوت طلق نارى يطلقه رئيس المباحث ..

وحسب الفيلم ، فان العجز الجنسى هنا حالة عامة ، لا تفرق بين المواطنين ، الفقراء، والأغنياء ، وعندما يصاب بها المرء ايا كانت ثقافته ومكانته الاجتماعية ، فانه يحول المصاب به الى الهوس ، يتكلم كثيراً ، أو يلجأ الى الفشر ، وتصبح حالته نوعا من الجنون الميئوس من شفائه . ويعكس الفيلم سلوك أعضاء مجلس الشعب ، باعتبارهم يمثلون الناس ، وهم الصفوة ، كى يعكس حالة الناس . فان الكثير من الاشخاص صاروا اقرب الى الكاريكاتور فى تصرفاتهم . فالحكومة سلبية ، والبرلمان لا يقدم حلولا، والضابط بصفته الشخصية هو الذى يحفز الناس على التصرف ، والتعبير عن المعاناة ، فالناس يجتمعون امام المجلس ، والعميد يرد «أه» تعبيرا عن مأصابه فى اعماقه ورجولته تفقد منه . ورغم ان زملائه الأخرين يقفون نفس الموقف السلبى ، فان الضابط الكبير لا يمثل إلا ذاته .

وفيلم «النوم فى العسل» قد عكس خروج السينما التسعينات من المحرمات وجرأتها الملحوظة، وذلك دون ابتذال ، فرغم أننا أمام موضوع جنسى فى المقام الأول ، فان الفيلم قد خلا تماما من مشاهد الفراش ومن لقطات الأغراء ، وكشف الاجساد ، وبدا مناقضا تماما لفيلم «استاكوزا» .

٤ - لحم رخيص

فى نهاية الستينات ، ظهرت فى احيائنا الشعبية ظاهرة جديدة ، مع تنامى الثروة فى بلاد البترول المجاورة ، حيث يأتى رجل عجوز ، يختار صبية صغيرة ، يقام من أجل حفل زفاف ، يستفيد من أقامته كثيرون ، وبعد عدة أيام يسافر إلى بلاده ، وبعد عدة أشهر تعود الفتاة مطلقة . كى تتولد ظاهرة غريبة ، فاغلب هؤلاء البنات قد اتجهن الى الدعارة ، وسقطن ، حيث انهن وافقتن، مع اسرهن أن يصبحن لحما رخيصا .

زحفت هذه الظاهرة إلى الريف ، وساعدت فى قلب اهرامات عديدة فى البلد ، وقد وقفت السينما دائما سلبية أمام هذه الظاهرة ، والسبب باختصار أن الموزع العربى يقف ضد توزيع افلام قد تناقش ظاهرة سلبية تمس دولة بترولية ، وقد ظل هذا الموضوع من المحرمات ، حتى قدمته المخرجة ايناس الدغيدى فى فيلمها «لحم رخيص» ١٩٩٥ بكل جرأة .

ويختار الفيلم ثلاثة نماذج من الفتيات ، اثنتان منهن سقطن فى احضان هذه التجارب ، وكن ضحايا الفقر، وسماسرة الجنس ، أطماع الاهل ، أما الثالثة فقد تمكنت من الافلات من هذا المصير.

والمشهد يبدو مألوفا للقرويين ، حيث تأتى سيارة فخمة، تدوس فوق المدكات الترابية لينزل منها رجل ثرى عجوز ، من بلاد البترول ، ويلتقى مع سمسار التزويج الذى يأتى له بعدد من الفتيات الصغيرات الابكار كى يختار من بينهن ، على طريقة سوق الرقيق ، فتاة تصغر نصف أو ثلث سنه ، فيدفع النقود مقابل امتلاك هذا الجسد ، ثم يصحب عروسه الى بلاده . والفتاة نجف تتزوج من رجل عجور ، تفاجأ ان رجلها متزوج من ثلاث نساء أخرى فى بلاده ، وان لديه الكثير من الاطفال ، وان هذه الصغيرة الوافدة اليهم ، ليست سوى من أجل المتعة ، وايضا الخدمة ، وسالم الزوج رجل شره جنسيا ، وهو يستخدم زوجته من الخلف ، ويرقد فوقها وقد امتدت على بطنها ، مما يعكس شذوذه ، كما أن الفتاة ،

وهى غض ، قليلة الخبرة ، لا ترفض ، وترقد مستسلمة له .

ويعطى الفيلم حسا انسانيا للعلاقة ، قد تكون بعيدا عن الواقع الذى عرفناه ، فسالم هنا انجب البنات ، وفى حاجة إلى ذكور ، لذا فانه يسعى الى انجاب الولد من نجف ، وحسب هذا فان نجف تستطيع بذكائها ، وانوثتها أن تمتلك المقادير فى يدها ، فهى الزوجة الأصغر والاجمل من بين النساء الأربع . كما أنها تنجب له ابنة المنتظر طويلا . ويعلمها كل هذا أن تتمرد على الرجل ، وتصبح صاحبة موقف ، بينما كافة النساء الأخريات صامتة ،لايبدين أى رأى ، بل أنهن لا يتكلمن امام الرجل .

وامام هذا ، فالرجل ايضا متسلط ، ويصطدم الاثنان ، مما يدفع بالمرأة أن تحاول العودة إلى وطنها وبعد معاناة طويلة ، تتمكن من الرجوع ، وفى قريتها تعانى من الاملاق ، والحاجة الشديدة ، وذلك من أجل أن توافق على العودة الى زوجها الذى لا يتوقف عن طلبها ..

أما الثانية فهى اخلاص ، وقد تزوجت أيضا بثرى عربى ، هو شاب يافع ، تتعامل معه فى البداية كعاشقة مليئة بالبراءة ، والنقاء . وضياء الزوج يعيش معها ايام مليئة بالمتعة الحسية ، وفى الأيام الأولى للزواج بين فندق فخم وشقة مفروشة ، ومطاعم ، ورحلات وعندما تطلب منه انجاب طفل ، يرجىء الفكرة ، من أجل شىء فى نفسه ، ثم تحمل منه اخلاص ، ويختفى الزوج ، وتكتشف المرأة أن زوجها قد هرب ، وان اسمه ليس ضياء ، وان الشقة المفروشة عليها مغادرتها لتوها ..

وهاتان المرأتان تمثلان الجانب الحسى فى الفيلم ، اما الثالثة توحيدة فقد رفضت أن تكون صاحبة لحم رخيص ، وذهبت الى العاصمة ، واحبت رجلا وقف بجانبها ، وفتحت مشغلاً لتعليم البنات مهنة يرزقن منها ، بدلا من الفقر ، لكن الفيلم وضعها فى مأزق حين دبرت لها جريمة دعارة مع شخصية عربية .

ومن المهم أن نرى الفيلم من منظور عين ناقد خاصة فيما تضمنه العمل من منظور جنسى ، حيث كتب كمال رمزى فى «الافلام المصرية ٩٥» وبسخرية واضحة انه «على السرير ينهمك جدو سالم (عبد الحفيظ التطاوى) الراقد خلف زوجته فى تقبيلها بعنف .. وفى لقطة كبيرة يبدو وجهها متصببا بالعرق .. يظهر الألم على ملامحها، وتقفز بعيدا عن الفراش وقد انتابها الم مباغت .. فالواضح أن «جدو» ، خيبه الله بناء على السيناريو وتوجيهات المخرجة ، عليه ـ لاتؤاخذه ـ أن يأتيها من غير المأتى ، وهذا الموقف الماجن الفج ، ليس لا ضرورة له فى سياق الفيلم فحسب، بل ابعد ما يكون عن التصديق ... فهل من العقول أن يستطيع العجوز أن يفعل هذا ؟ ... والادهى ، من ناحية ا لذوق المفتقد فى الفيلم ، أن جدو يحاول اقناع « نجفة » بأن «هذا النشاط » .. حلال، طالما هى زوجته ..

١٨ - الاغراء علي الطريقة المصرية

من الصعب أن نتتبع تطور ظاهرة ما سينمائيا من خلال مايتذكره المرء من مناظر ، أو مشاهد باعتبار أن الكثير منها قد مسحته الذاكرة . وفيما يتعلق بمشاهد الجنس أو الاغراء ، فان مايتبقى فى الرأس يعتبر سحابات خفيفة من غابة كثيفة من الغيوم التى تمثل حقيقة الأمر .

وليس أمام الباحث فى هذا الصدد سوي معاودة رؤية هذه الافلام . وهو امر صعب للغاية ، ليس لان معاودة الرؤية سوف تستغرق وقتا طويلاً . ولكن ايضا لصعوبة الحصول على كل أو أغلب الافلام الاولى التى يمكن من خلالها متابعة مسيرة الاغراء: بداياته ، وتطوراته حتى الحالة التى وصل عليها اليوم .

وقد اتبع بعض الباحثين ميدانا سهلا ، وهو التعرف على هذه الظاهرة من خلال ماتنشره الصحف من صور لنجمات السينما تعبر عن الاغراء ، والحقيقة أن الاغراء هنا ينتمى الى الصحافة ، أكثر مما ينتمى الى السينما ، ورغم انه قد يعكس اغراء الشاشة ، لكن مانقصده هنا هو مايراه المتفرج من اغراء على الشاشة ، وفى قصص الافلام نفسها .

وسوف نتتبع هنا الحالات الثلاث لتطور الاغراء فى السينما المصرية ، فمنذ بدايات هذه السينما ، وهناك مشكلة فى اشتراك النساء فى التمثيل ، وقد بدا التفسير الجنسى واضحا لدى القراء فى مجلة «الصور المتحركة» التى صدرت عام ١٩٢٣ . حيث جاء على لسان فريدة مرعى فى كتاب «صحافة السينما فى مصر» أن القراء اعترضوا على اشتراك الانسات المصريات فى التمثيل بسبب مشاهد القبل . كما يرفض القارئ محى الدين فرحات اشتراك المرأة فى التمثيل لان الزوج الشرقى لايرضى لزوجته بأن يقبلها أحد ، وبينما تدافع دولت البحراوى عن امكانية التمثيل

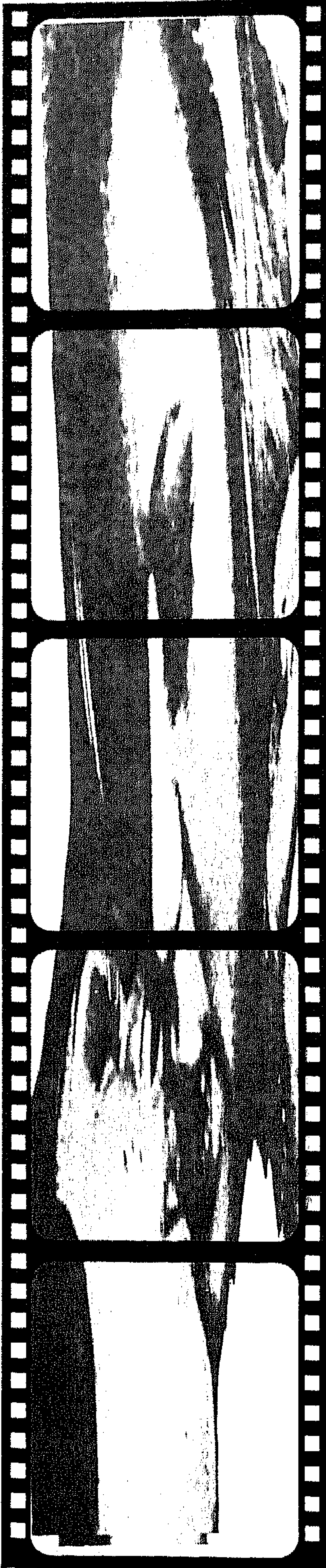
للمرأة (عدد ٢٠) ترفض الآنسة صادق متسائلة : وأى والد من عائلة شريفة يطيق مشاهدة فتاته تمثل ادواراً غرامية أمامه ، وكيف يكون مركزه بين اخوانه ؟ اظن انه لم يحن الوقت الذى نطرح فيه اوامر الدين ظهريا ، ولا أظن انهم سينالون من المصريات المسلمات سوءاً لمجرد ابداء اراء أو المساعدة المادية ويمكنهم البحث عن ممثلات اجنبيات للاشتراك معهم .. (عدد ٢١) ويعترض معظم القراء مرة اخرى على اعتراض ح . م. قنبرفيرد على اسماعيل منيب من الزقازيق بان هذه القبلات فنية وليست غرامية كما تظن . وهل الممثل منحط الاخلاق ليهوى فى هاوية النساء بمجرد التقبيل الصناعى ! . كما يرد ح . عبدالكريم من الزقازيق ايضا : عجبت من قول ح . م قنبر (سيضطر الى التمثيل امام الشبان الخ) فبالله ليقل لى حضرته اية جريمة تقع اذا كان الممثل عالى النفس ، ألمجرد التقبيل تسوء العاقبة ؟ ان التقبيل فى التمثيل لايعول عليه وليس هو حطه فى شرف الممثلة لانه ليس سوى تقبيل الهوى والغرام الذى تنهى عنه الفضيلة . أما ماقولك بأن هؤلاء الفتيات لن تتزوجن . فيكفينى أن اقول انهن سيكن لهن من المركز ما يجعل كل انسان يتمنى أن تكون احداهن زوجته .. واعلم أن الواجب علينا تشجيعهن ليظهر هذا الفن .. فى عظمة مصرية بحتة ، ولا حاجة لنا بالاجنبيات حتى لاتكون هذه كضربة ظاهرة ببقاء المرأة الشرقية على حالتها القديمة» .

كان هذا هو بداية الحديث عن الحسية فى السينما المصرية فى منتصف العشرينات ، وهو حديث لم يخب يوماً حتى الآن ، تتباين الاراء فيه بين معارض ومتفق ، شهدا تطوراً وانحساراً ، وفى هذه السنوات صارت القبلة حديثا بين الصحافة ، والقراء ، فقد قدمت مجلة اوليمبيا السينماتوغرافية فى العشرينات موضوعا عن «قبلة العفة» يدافع فيها كاتبها عن شرف الممثلة التى يستلزم دورها تبادل القبلات مع زميلها الممثل فيقول : انى اعتقد أن للمرأة قلب ولها نفسية عميقة بعيدة الغور قد يضل فيها الرجل فلا يعرف لها قرار ، وان هذه النفسية أسمى من أن تؤثر فيها قبلة (فن) أو عناق تمثيل .

وحسب المقال المنشور فى مجلة الكواكب نوفمبر عام ١٩٤٩ ، والذى أعادت مجلة الهلال نشره فى عددها الخاص عن ١٠٠ سنة سينما (الذى قمت باعداده) . كتب عباس العقاد عن «القبلة على الستار أو راء الستار» متحدثا أنه كان فى مجلس تلعب فيه طفلة صغيرة دون الرابعة من عمرها، كثيرة الحركة مفرطة الذكاء ، فاستحوز على اعجاب أحد الحاضرين ورفعها بيديها وهو يقول لها مداعبا .

– الا تسمحين لى بقبلة ايتها الغادة الهيفاء ؟

فاشتدت دهشة الحاضرين حين أجابته : أتريد قبلة سيما؟



وازدادت بنا الدهشة حين اخذت تقبله تلك القبلة التى تعرض فى الروايات الغرامية كثيرا على الستار الأبيض : قبلة طويلة تتقلب على جوانب الفم حتى تنتهر منها الانفاس ..

ويتساءل العقاد : اذا كان هذا ماتتعلمه من السينما طفلة فيما دون الرابعة من عمرها فما الذى تتعلمه صبية فى الثانية عشر، وما الذى تتعلمه فتاة فى العشرين ؟ ومالذى يتعلمه الصبيان والفتيان فى أعمار كهذه الاعمار ؟

«يتعلمون ولاشك اموراً لاحاجة بهم اليها ، يتعلمون ما يضرهم أن يشغلوا به عواطفهم وأذهانهم ولا يضرهم أن ينصرفوا عنه ولا يجعلوه شغلاً شاغلاً للعواطف والأذهان في أوقات الرياضة والفراغ .

«فالغرائز الجنسية ، ماكانت قط في حاجة إلى من يثيرها وينفخ فى جذوتها ».

وقد بدا مما كتبه العقاد أن الجنس كان حتي تلك الفترة هو القبلة . قبلة السينما كما يري ، أو كما بحث كمال رمزى فى المجلات ، فكتب فى مجلة «المنار» ، عدد أغسطس ١٩٨٧ ، مقالاً عن الجسد فى السينما المصرية ، أشارفيه أن مجلة « دنيا الفن » الصادرة بتاريخ ٢٢ أبريل ١٩٤٧ ، وعلى صفحتين متقابلتين نشرت صور سيقان ثمانى من الراقصات ، اللآتى أصبحن ممثلات سينمائيات مثل هاجر حمدى وتحية كاريوكا ولولا صدقى وسامية جمال . كانت المناسبة تتمثل فى مسابقة بعنوان « جمال السيقان » : هل تعرفهن ؟ .

وتدور المسابقة حول سؤالين أولهما : من هى صاحبة الصورة؟ وثانيهما : ماهى أجمل الساقين ؟ .

«كانت الصور الفوتوغرافية لاتتضمن إلا النصف السفلى من الجسم ، عارياً إلا من مايوه ، وكتب المحرر بعض التوضيحات التى تساعد القارئ على معرفة صاحبة كل ساقين .. توضيحات من نوع : خمرية اللون طويلة القامة ، أو : أطول

من القصيرة بقليل ، بيضاء .... أو ... ، .

وفى حديثه عن الجنس فى مجلة الهلال (مايو ١٩٧١) كتب رفيق الصبان أن السينما المصرية ، وكسينما مستقلة ،عجزت حتى اليوم عن تقديم نموذج سينمائي آصيل عن المرأة المصرية المنطلقة التى تبحث عن نفسها والتى تواجه مشاكلها العامة ومشكلة الجنس بصورة خاصة وبإسلوب معاصر وعصرى .

لقد قدمت لنا السينما المصرية ، منذ نشأتها وحتى اليوم نماذج مصنوعة ومتصورة تغلب عليها الميلودراما والمبالغة والبعد عن الواقع ... وإننا لا شك إذا أردنا أن نبحث عن روح المرأة المصرية وعن مشاكلنا فعلينا أن نستدير نحو دنيا الأدب ، أو علينا أن نسير فى طرقات القاهرة العريضة وأن نرى حدة الوجوه السمراء الشامخة التى تبتسم إبتسامة مغلقة والتى يلمع النجم فى أطراف عينيها والتى تترك على الأرض الخشنة أثار خطواتها الخفيفة ،.

وقد اقدمت نساء بينهن على تحطيم الحواجز المحرمات فى السينما المصرية ، ومثلن ما يمكن تسميته بسطوة الجسد ، فبعد أن قامت المرأة بالموافقة على تقبيل الرجل أمام الكاميرا ، بشكل فنى ، قامت فيما بعد بالتعرى ، وكشف مفاتنها ، بدأت هذه الظاهرة براقصات الملاهى الليلية ، ثم بالراقصات اللاتى عملن بالسينما ، ثم تتبعتهن الممثلات اللاتى تقلدن بالراقصات ، ولم تدخل أمينة محمد إلى السينما عام ١٩٣٤ بفيلمها الأول ، شبح الماضى ، إلا كراقصة ، ثم لمعت بعد ذلك فى مثل هذه الأدوار فى أفلام أخرى ، وشغلت الأغراء على طريقة الثلاثينيات فى أفلام مثل ، الحب المورستانى ، ١٩٣٦ و ، تيتاونج ، ١٩٣٧ .

ولأننا قدمنا فى هذه الدراسة فصلاً خاصاً عن الراقصات فى السينما المصرية ، فلن نتوقف هنا فى الحديث عن أى منهن ، ولكن عن ممثلات السينما اللاتى عملن بالأغراء ، ولم نخصص لكل منهن فصلاً ، وذلك حيث أن الأغراء كان رحلة عابرة فى حياة كل منهن من ناحية ، كما أن غلبة أدوارهن الأخرى جعلتنا نؤثر ألا نتحدث عنهن كممثلات إغراء ..

وإذا كانت كل ممثلات الإغراء قد عرفن فى حيواتهن فترة بعينها عملن بها هذه الأدوار ، ثم إعتزلن هذه الأعمال ، فإن تواريخهن قد وضحت بأنهن قد حملن هذا اللقب ، مثل هند رستم ، التى رغم كل أدوارها الكثيرة خارج هذه الأعمال فإن القارئ والمتفرج يراها رمزاً للأغراء ، وأيضا بقية الأسماء التى قدمناها .

أما الأسماء التى سنتعرف عليها هنا ، حالات إغراء فى أفلام بعينها ، ثم نجحن فى أن ينوعن أدوارهن ، من فيلم لأخر ، فكان الأغراء ، بمثابة دور أو أكثر بقليل ، وسط عشرات الأدوار الأخرى التى جسدتها الممثلة .



وبشكل عام ، فإن الكاميرا قد قدمت ممثلات الأغراء كمجرد جسد ، راحت تقترب من تفاصيله ، دون اللجوء إلى التركيز على الوجه الذى يمثله الجسد ، بإعتبار أن الكاميرا كائن شهوانى ، فإذا ركزت على الوجه اعطت هذا الجسد وصاحبته حساً وبعداً إنسانيين من الدرجة الأولى ، ولذا فأغلب مشاهد الأغراء بالنسبة لهذه الأعمال كانت فى لقطات متوسطة ، أو عامة، وبدت الوجوه بعيدة ، وعندما تقترب الكاميرا من الشخصية فإنها تركز عل الجسد ، وذلك عكس المشاهد الإنسانية ، مثل البكاء حيث تقترب الكاميرا من الوجوه ، وتكشف تفاصيله ، ونرى الدموع تنسال ، وقطراتها تلمع على الخدين .

كما بداء الإغراء فى السينما المصرية شريراً ، تؤديه شخصية حسية ، شهوانية ، حتى إذا تخلصت من هذه الشهوانية تخلت عن التعرى ، والأغواء ، وبدت ممتثلة فى حياتها ، وقد كان مصير الشخصيات المغرية فى السينما المصرية الموت ، أو السجن ، أو النهاية المأساوية ... مثلما حدث للأدوار التى جسدتها هدى سلطان فى «أمرأة فى الطريق » ، و« نساء محرمات » ، وهند رستم فى « جريمة حب » و «نساء فى حياتى » و « الأخ الكبير » ، و« شفيقة القبطية » ولدينا كثير من النماذج يمكن مراجعتها مع كل حالة .

وفى قصص هده الأفلام ، قد تتوب المرأة المغرية ، لكنها يجب أن تدفع الثمن غالياً ، وأذا كان الله سبحانه وتعالى يتقبل التوبة ، فالسينما لاتقبلها إلا بعد القصاص . فالمرأة المغرية ، خائنة ، وشهوانية ، وتعشق المال ، وطموحتها قاتلة ، ولاتشبع من الماديات والحسيات .

وسوف نرى أن السينما المصرية قد كست أغلب نجماتها ، فى فيلم واحد على الأقل بحالة من الأغراء ، حتى النجمات اللاتى إشتهرن بأنهن لم يقتربن من الأغراء ، فإنهن قد قبلن أن يقوم الرجال بتقبيلهن قبلات ساخنة ، على الأقل ، مثل فاتن حمامة ، وماجدة ، بل أن زبيدة ثروت صاحبة الوجه البرئ فى

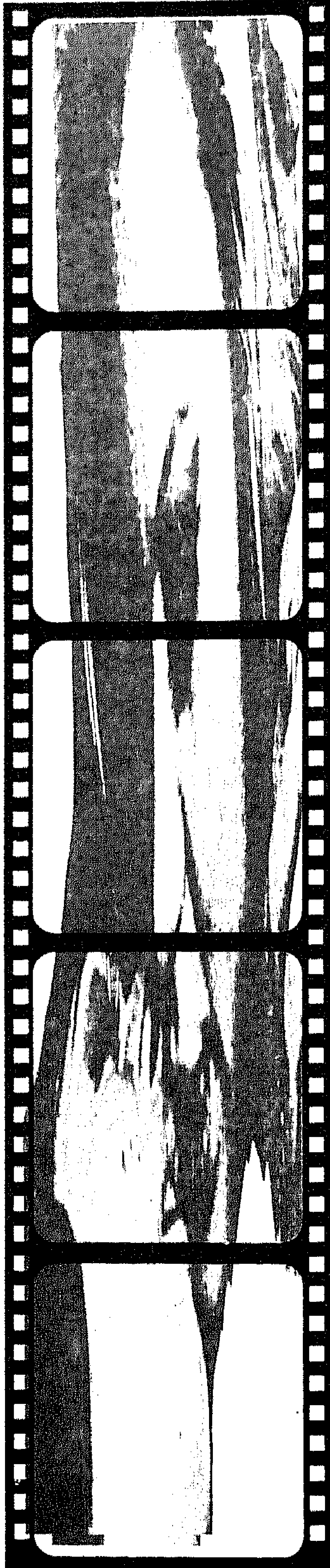
أغلب أفلامها المصرية قد كشفت الكثير من صدرها ، ومفاتنها فى الفيلم السورى « الحب الحرام » ١٩٧٧ . وإرتدت مريم فخر الدين المايوه فى فيلم « لقاء فى الغرب » وعندما تعدت سن الشباب جسدت دور المرأة الشهوانية فى أفلام من طراز « ساعة الصفر » ، « ذئاب علي الطريق » و« رحلة العمر » و « همسات الليل » .

من أبرز النجمات اللآتى جسدن الأغراء فى نهاية الأربعينيات كانت كاميليا ، ولكنه إغراء مزدوج بالكوميديا وهو بشكل عام قليل فى الأفلام المصرية . وقد رأيناها بكامل فتنتها فى أفلام مثل « الروح والجسد » ١٩٤٨ ، « قمر ١٤ » و« آخر كدبة » و « فتنة » . حيث تلفت إليها الأنظار بفتنتها ، وملابسها الملفوفة تماماً حول جسدها ، فتثير العين .

وقد تمثل الإغراء الذى تمثله كاميليا ، فى الملابس ، والمايوهات بإختلاف أشكالها التى كانت ترتديها عل الشاشة . وفى حديث لها منشور مع ست صور فى مجلة آخر ساعة عام ١٩٤٩ ، تقول : إنها تحب الصيف ، لأنه فصل التحرر من الفساتين الطويلة التى يتطلبها جو الشتاء ، وهى تحب الصيف ، لأنه فصل المايوهات والملابس القصيرة التى تكشف عن مفاتن المرأة .. وجاء فى الحديث أنها « تفضل المايوه المكون من قطعتين حينما تكون فى الماء لأنه يساعد الجسم على الحركة أثناء السباحة . أما على البلاج فتفضل المايوه المكون من قطعة واحدة لأنه يجعل الجسم يبدو أكثر جمالاً من المايوه المكون من قطعتين » .

أما هدى سلطان ، فلم تكن فى أفلامها الأولى إمرأة توحى إنها ستكون من فاتنات الإغراء ، وذلك منذ ظهورها فى فيلم « ست الحسن » عام ١٩٥٠ ، حيث أن أغلب أدوارها هو المطربة ، أو الفتاة المغلوبة عل أمرها ، المهزومة ، والتى تبحث عن جدران تأويها مع رجل تحبه ، وقد وضعتها السينما حبيسة هذه الأدوار دوماً ، مثلما رأيناها فى « الشيخ حسن » عام ١٩٥٢ و « الأسطى حسن » ١٩٥٢ ، « بيت الطاعة » ، « حميدو » حيث كانت العرافة التى ضحك عليها شاب مجرم ، قام بخنقها وألقاها فى المياه حين طلبت منه إصلاح خطأه معها ، لكنها لم تمت .

وفى كل أدوارها التى سبقت « إمرأة فى الطريق » لعز الدين ذو الفقار كانت هى المرأة المغلوبة على أمرها ، راجع دور العمياء فى « بور سعيد » ، والمطربة التائبة فى « جعلونى مجرماً » ، « أبو الدهب » ، ولكن عزالدين هو الذى قرر أن يفجر فيها طاقات حسية لم يكن لأحد أن يصدق إنها تتمتع بها ، وفى هذا الفيلم ، لم تكشف عن قدرتها على الإغراء ، وكشف المفاتن فقط ، بل وعليى إمتلاك قدر كبير من تمثيل أدوار الشر ، فلاتكاد أن يغمض لها جفن حتى تدمر ذلك العالم الذى تنتمى إليه . والتى تنتهى فيه الأحداث بمصرعها على يد صابر الذى تحبه ، بعد أن قتلت أخاه ، وهو زوجها ، برصاص بندقيتها . وشخصية الغازية هنا تمارس كل ألوان الخيانة ، ليس فقط تجاه



شقيق الزوج ، بل مع بائع العطارة فى القرية حين تنزل إليها .

وقد فتح عز الدين ذو الفقار الباب لمخرجين آخرين أن يقدمونها فى نفس الدور الذى نجحت فيه ، فبدت شديدة الحسية فى أفلام أخرى منها « نساء محرمات » ، « كهرمانة » ، وفى هذا الفيلم تؤدى دور المغنية ، إبنة الليل التى أغوت شاباً جامعياً ، ثم عندما يأتى أخوه الشيخ لإنقاذه منها يقع فى هواها ، وتتوب المرأة ، وتموت من مرض الدرن .

وبعد هذه الأفلام تباينت أدوار هدى سلطان ، لكن المخرجين كانوا يفضلون تقديمها فى هذه الأدوار ، كأنه تم إكتشاف هذا الجانب فقط منها ، ورأيناها فى « زوجة من الشارع» ، « صائدة الرجال » فى دور بنت الليل أما فى « حب ودلع » فهى إبنة البلد التى تسعى إلى السيطرة على الشارع ، ويهاب الجميع جانبها . وفى « ٣ نساء » جسدت دور المرأة التى تحاول إغواء رجل بأى شكل كى يتزوجها ، وعندما يأتى إليها فى الليلة التى تنتظره فيها ، تكتشف أنه فعل ذلك من أجل طلب سلفة لعلاج زوجته

وفى نهاية الستينيات وأوائل السبعينيات ، قامت بدور المرأة الناضجة ، صاحبة الفرق الغنائية الشعبية (العوالم) مثلما رأيناها فى « دلال المصرية » و« بدور » ، و« إمبراطورية المعلم » ، « شلة الأنس » ، وهناك دوران لها فى هذه المرحلة السنية ، تبدو فيها المرأة القديمة القوية الحس . الأول حين أغواها الباشا فى فيلم «شيئ فى صدرى » ، فخلعت له ملابسها وسعى إلى إذلال جسدها، إنتقاماً من زوجها الراحل . أما فى فيلم « صابرين » فقد سعت المرأة إلى إغواء زوج أختها فكشفت له عن مفاتنها كى يصير عشيقها ، ويتزوجها ، ولم يكن لها أن تنجح فى ذلك دون أن تكون إمرأة بالغة الحسية وشديدة الأثارة.

وإذا كانت هدى سلطان ، كانت مثالاً للمطربة التى تعتزل الغناء فى الأفلام ، كى تكتفى بالتمثيل ، فإن دلوعة الشاشة

شادية، قد بدت بالغة الفتنة فى بعض أفلامها قبل أن تحذو حذو زميلتها ، ففى فيلم « أنت حبيبى » ليوسف شاهين ١٩٥٧ ، بدت فى قمة جمالها فى أكثر من مشهد ، منها حين إشتركت فى عرض أزياء ، وراحت نانى تجذب جونلتها ، فإنكشف ساقاها وملابسها الداخلية ، وهناك مشهد يقوم فريد بضربها علقة ساخنة ، وقد وضعها على ساقيه ، وراحت تصرخ ، بينما إنكشف صدرها بشكل ملحوظ ، والمطربة التى كانت تمثل البراءة فى أغلب أدوارها قبل فيلم « لواحظ » لحسن الإمام فى نفس السنة ، صار عليها أن تجسد دور إبنة الليل التى تتعامل مع الرجال بإعتبارهم رجال بلاملامح، هم أجساد للمتعة ، إلى أن تتعرف على ضابط يتعاطف معها ، دون أن يعرف كل منهما أنهما شقيقان.

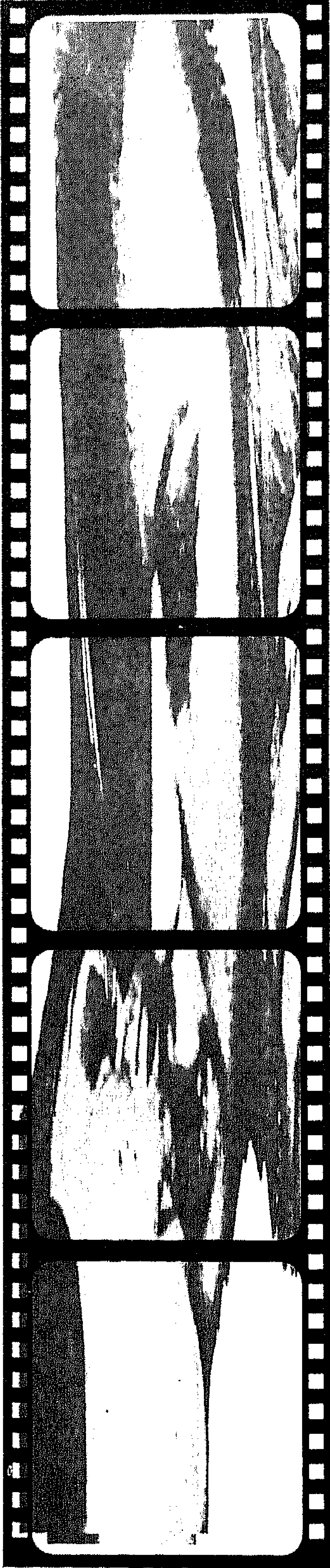
وقد ساعدت الأدوار التى جسدتها بعد ذلك ، كفتاة خاطئة إلى أن تبدى من مفاتنها من شخصية لأخري . فهى فى «إرحم حبى » تسعى لإصطياد زوج أختها ، وسلبه منها ، وهى فتاة شهوانية للجسد والمال ، لذا فإنها تسعى قدر ماتملك من مواهب أنثوية أن تحدث تأثيرها عل الرجال من حولها ، وقد تكررت هذه الشخصية فى فيلم « لا تذكرينى» عام ١٩٦١ .

أما فيلم « لوعة الحب » لصلاح أبو سيف ، فقد قدمها المخرج بصورة الجوهرة الثمينة ، التى لا يقدر زوجها الجلف قيمة ما تتمتع به من جمال ، فرغم كل فتنتها، فإن الرجل يتعامل معها كأنها شيئ، وليس كزوجة فاتنة عليه صيانتها ، لذا فهى سرعان ما تحب مساعده .

وفى فيلم « عش الغرام » عام ١٩٥٩ إرتدت الشخصية التى جسدتها الممثلة المايوه ، وملابس فاتنة ، وعاشت مع حبيبها لبعض الوقت بملابسها الجذابة فى جزيرة ، وقد تكرر إرتداء الشخصية مايوه فى بداية فيلم « معا إلى الأبد » عام ١٩٦١ ، حيث نزلت إلى البحر وكادت أن تغرق قبل أن ينقذها شاب صار فيما بعد حبيب العمر .

وليس هناك فى تاريخ الممثلة المطربة عملاً أكثر فتنة ، وإثارة من دورها فى « الطريق » لحسام الدين مصطفى ١٩٦٤ ، حيث جسدت دور إمرأة شابة مليئة بالرغبة الحسية ، تعشق أحد رواد الفندق الذى يمتلكه زوجها ، ومن أجل إشباع رغباتها ، فإنها تأتيه بلباس النوم إلى غرفته ، حيث لا يوجد إلا سرير حقير ودولاب قديم ، ورجل محروم من الجنس ، وقد بدت الممثلة هنا فى أفضل حالاتها ، حيث إنها قد تخلت عن الغناء ، وشاهدها الناس فى شكل جديد ، فهى ترتدى الفستان المثير ، والرجل يبدو عارى الصدر ويناولها فى أحد المشاهد سيجارة ، وقد تهدل شعرها من أثر اللقاء مع عشيقها حين جمعهما الفراش .

وفى الستينيات ، إنضمت سعاد حسني ، ونادية لطفى إلى الممثلات اللاتى يلعبن الإغراء فى بعض الأدوار ، ثم تعودان إلى الأدوار التى تجعلك تشعر كأنك واقف أمام أخت لك فى البيت ، وإذا



نظرنا إلى أدوار سعاد حسنى فى هذه الفترة ، فإنها إستطاعت أن تنوع من أعمالها ، من القروية المغلوبة على أمرها فى « حسن ونعيمة » ١٩٥٨ ، إلى شفيقة الشاب محمد فى « البنات والصيف» ، ثم رأيناها فى بقية أدوارها كفتاة معتدلة مثل «غصن الزيتون » و«عائلة زيزي » ، ولعل أول أدوارها كفتاة فاتنة فى « العزاب الثلاثة» لمحمود فريد ١٩٦٤ ؛ حيث كان عليها أن تقوم بدور فتاة تدخل حصن ثلاثة شباب قرروا مقاطعة النساء ، فتسعي إلى تغيير وجهة نظر كل منهم ، فتمارس معهم لعبة الأغراء ، والفتنة ، وتنجح فى ذلك .

وما ان نجحت سعاد فى هذا الدور ، حتى فتح لها المخرجون باب إرتداء المايوهات ووضعونها فى أدوار الفتاة المثيرة للفتنة ، مثلما حدث فى «الثلاثة يحبونها » ، وفى فيلم « بكي العشاق » ١٩٦٦ ، رأها المتفرج فى أشد حالات الفتنة ، فهى خادمة خلعت فستانها الخارجى ، كى تغسل ملابسها ، وبدت بالقميص الداخلى الأسود الذى عكس جسدها الأبيض فى تضاد بالغ لفت النظر ، وعندما يدخل سيد البيت الأرمل عليها تلفت أنظاره ، وهى فى الحمام ، وتهتز خوالجه ، ويسألها : لماذا أنت على هذا الحال ؟ ، فترد بأنها تغسل ملابسها ...

وقد بدت الممثلة فى أشد حالات الجاذبية ، مما دفع بالمخرجين الذين سيعملون معها إلى الإستفادة من هذا الجمال فى أفلامها التالية مثل « حواء والقرد » ، ولكن المخرجين الذين قدموا سعاد حسنى فى قمة أدوار الأغراء هم على التوالى : صلاح أبو سيف في « شيئ من العذاب » وكمال الشيخ فى « بئر الحرمان » ، ثم سعيد مرزوق فى « زوجتى والكلب » . وفى الفيلمين الأولين ، كان على الشخصية أن تقوم بدور موديل أمام فنان عليه أن يرسمها وينحت تمثالاً له نفس قدام جسدها . فخلعت كل ماهو مسموح به من الملابس ، لتبدو فاتنة السينما بالفعل فى تلك الفترة من الستينات .

وقد تناولنا بالحديث أفلام قامت ببطولتها سعاد حسنى فى أماكن أخرى من هذه الدراسة ، وخاصة حول الأفلام المذكورة ، وقد نجحت سعاد حسنى أن تتخلص فيما بعد من أدوار الأغراء ، لكنها من فيلم لآخر كانت تبدى من فتنتها مثل « أميرة حبي أنا » ، وفى فيلم « الراعي والنساء » لم تكن فى حاجة إلى كشف ملابسها ، ولكن تعبيرات وجهها عكست إمرأة عاشقة محرومة ، تستسلم للرجل الذى أغواها بكلمات معسولة ، وتكاد تمنحه جسدها .

كما أن نادية لطفي قد سارت فى نفس المسار ، ففى أفلامها الأولى لم تكن قط تلك الفتاة التى تقدم جسدها وجبة للرجال ، ولعل دورها فى « النظارة السوداء » ١٩٦٣ قد كشف فتنتها ، لكن ماجى فى الفيلم سرعان ما تحولت إلى إمرأة ملتزمة ، وفى عام ١٩٦٧ عاد حسام الدين مصطفى ليقدمها مرة أخرى فى أدوار إغراء من خلال « السمان والخريف » و « جريمة فى الحى الهادى » . وفى عام ١٩٧٤ قدمها فى دور شهرت فى « قاع المدينة » ، ويظل بذلك الأوحد الذى وضعها فى هذا الإطار ، وقد بدت الشخصيات التى رأيناها فيها بمثابة إبنة الليل ، أو المرأة التى صارت إلى ذلك . تبدو جذابة بطولها الفارع ، وعودها النحيل ، حين تنتزع ملابسها الخارجية ، وذلك مثل مشاهد الفراش أمام محمود مرسي ، والمشهد الذى تقوم فيه ريرى بمسح أرضية الشقة فى فيلم « السمان والخريف» .

وفى السبعينات إعتمد الأغراء الذى تقدمه نجمات تلك السنوات من الشباب على إغراء المايوه البيكيني ، أكثر من الإغراء المألوف ، وقد رأينا نجلاء فتحى بهذا المايوه تقريباً فى أغلب أدوارها مثل « أوهام الحب » ، و« العاطفة والجسد » ، و« حب وكبرياء » ، و« أجمل أيام حياتي » ، ولكن هناك أدوار لم تكن تستدعى إرتداء ثوب الشاطئ ، وبدت فيها ممثلة إغراء من الطراز الأول ، مثل « أختى » ، و« صابرين » ، و « الشيطان إمرأة » ففى الفيلم الأول الذى أخرجه بركات عام ١٩٧١ جسدت دور فتاة ليل ، تتعرف عل مهندس زراعى ، تذهب للحياة معه فى قرية صغيرة ، وليس لها من متعة ، وبهجة سوي ممارسة الجنس ، ويدعى المهندس أمام الجميع أنها أخته ، أما فى « صابرين » لحسام الدين مصطفي ١٩٧٥ ، فهى المرأة التى تقرر الإنتقام من زوجة أبيها التى تزوجت منه بعد أن طلق أمها ، وماتت الأم مقهورة ، مكمورة ، ويكون الإنتقام عن طريق الجنس ، والتخلص من أبنائها الواحد تلو الآخر ، حيث تقوم بإغواء الأخ الأصغر ، حتى يتزوجها ، ثم ترمى بشباكها على الآخ الثانى ، فتهمس له ، وتكشف جسدها أمامه ، وعندما يطلبها لنفسه تذكره بانها زوجة أخيه ، مما يدفع به أن يصرع هذا الأخ عقب مشهد دامى ، والفيلم ملئ بالإيحاءات الحسية التى تتبادلها صابرين مع كل شقيق على حده .

وقد سارت ميرفت فى نفس الدرب ، فرأيناها بالمايوه البيكينى فى أفلام عديدة مثل « أنف وثلاث عيون » ، « البنات والمرسيدس » ، « البحث عن فضيحة » ، « الحفيد » ، « البنات والحب » ،



«إنتهى الحب» ، «الأنثى والذئاب» و «دقة قلب» ، وبدت فى قمة فتنتها فى ملابس خفيفة ، ومواقف إثارة فى الفيلم اللبناني «أجمل طفل فى العالم» لجلال الشرقاوى ، كما جسدت دور الفتاة الفاتنة ، التى تبحث عن المتعة ، فترتدى الملابس المثيرة فى أفلام من طراز «ثرثرة فوق النيل» ، «الحب تحت المطر» ، «لاتتركنى وحدى» ، «النداهة» .

وفى السبعينيات أيضاً برزت مديحة كامل كواحدة من نجمات الإغراء ، فى الأدوار المساعدة فى مصر ، مثل دورها كسكرتيرة فى فيلم «أمواج بلا شاطئ» ، كما بدت نجمة إغراء حقيقية فى الفيلم اللبناني «قطط شارع الحمراء» .

ووضعها المخرجون فى أدوار المرأة صانعة الفتنة ، والمتعة ، حتى وإن كانت زوجة مثلما حدث فى «زائر الفجر» ، «بعيداً عن الأرض» ، هى المرأة التى تخون أعز صديقاتها مع زوجها . وبعد نجاح فيلم «صعود إلى الهاوية» ، إنتبه المخرجون للإستفادة مما تتمتع به من جمال ، فى أفلام من طراز «الجحيم» ، «الرغبة» ، «أذكياء لكن أغبياء» ، «عيون لاتنام» ، كما حاول المخرجون أيضاً حبسها فى دور فتاة الليل فى أفلام مثل «أشياء ضد القانون» ، «درب الهوي» ، «نعيمة فاكهة محرمة» ، «شوارع من نار» ، «اللعنة» ، «مشوار عمر» ، «العجوز والبلطجي» .

وفى الثمانينات برزت معالى زايد فى أفلام بعينها ، وقد إعتمدت فى الأغراء الذى تقدمه على ملامح الوجه أكثر ، وهناك مشهد يجمع الشخصية التى تجسدها فى «الشقة من حق الزوجة» مع زوجها ، حيث خرجت من الحمام لتلحق بإبنتها الباكية ، فإلتقت مع طليقها بملابس الحمام ، وبدا الحرمان فى قمته ، وهما يتعانقان ، وإكتست ملامح وجهها بكل النشوة ، والشبق العاطفى ، والرغبة فى الزوج .

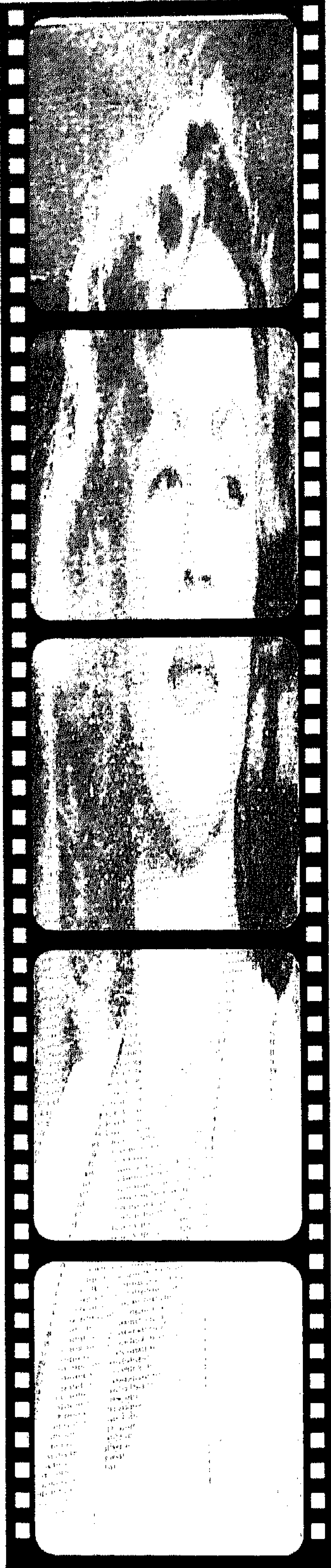
وقد رأينا الممثلة أدوار عديدة منها «دنيا الله» لحسن الإمام

١٩٨٥، و « للحب قصة أخيرة » لرأفت الميهى ١٩٨٦ ، وهو الفيلم الذى تدخلت شرطة الآداب ، وقامت بالقبض على الممثلة وزميلها من أجل قبلة جريئة ، ثم تكرر الأمر فى فيلم « أبو الدهب » لكريم ضياء الدين ١٩٩٦ .

وفى الثمانينيات أيضاً كانت هناك شريهان فى « العذراء والشعر الأبيض » ، « سوق النساء » ، ورغدة فى « خيوط العنكبوت » ، « رغبات » ، « إستاكوزا » ، « أبو الدهب » .

أما التسعينيات فقد برزت فى بعض الوقت نجمات مثل نهلة سلامة ، ووفاء عامر ، وسميرة صدقى . وكانت أدوار بعضهن فى أفلام المقاولات ، ومع أزمة السينما ، فإن أيا منهن لم تحقق ما تطمح إليه ، لافى عالم الأغراء ، ولا فى عالم السينما .

١٩- ملكة النساء



لم يخطيء من أطلق علي هند رستم أسم « مارلين مونرو الشرق » ، فهناك تشابه واضح بين التركيبة الجسدية لكل من الممثلتين الامريكية والمصرية، ليس فقط فيما يتعلق بطبيعة الأدوار التي قامت بها كل منهما علي الشاشة، وإنما أيضا لأنهما ظهرتا في نفس السنوات، وسارتا في نفس الدرب، فهند رستم بدأت حياتها في تمثيل الأدوار الصغيرة ، ثم اضطلعت بالبطولة في الخمسينات، ومع بداية الستينات اختفت مارلين مونرو بالانتحار، واتجهت هند رستم إلي أدوار الأم، وابتعدت تماما عن الاغراء قبل أن تعتزل تدريجيا في بداية السبعينات لتعتزل تماما باختيارها في نهاية هذه السبعينات.

ويمكن اعتبار أن تضاريس جسدى المرأتين متشابهة، خاصة من منطقة الصدر والوسط، ورغم أن هناك تبايناً تشريحياً بين الشقراء الامريكية والسمراء المصرية، فإن جاذبية كل منهما قد شدت إليهما الانظار سواء في داخل قصص الأفلام، أو لدي المشاهدين في دور العرض.

ولسنا هنا بصدد المقارنة بين المرأتين، ولكن من الأهمية الاشارة إلي أن الجاذبية الجنسية في كل من السينما المصرية والامريكية لم تشهدا أمرأة تفوق كل من هند ومارلين حتي الآن، صحيح أنه قد ظهرت الكثيرات في العقود الماضية، ولكن الاحتفالية الدائمة بمارلين مونرو في الصحافة الامريكية تعكس مكانتها. ولكن هناك شيئا يجب الوقوف عنده، فإذا كانت مارلين مجرد امرأة جميلة الجسد، خفيفة الروح، بريئة الوجه، فإن موهبة هند رستم كانت أعمق بكثير من زميلتها الامريكية، رغم أنها قد غنت مثلها في بعض الأفلام.

ونحن لن نتحدث هنا عن رحلة هند رستم السينمائية ،

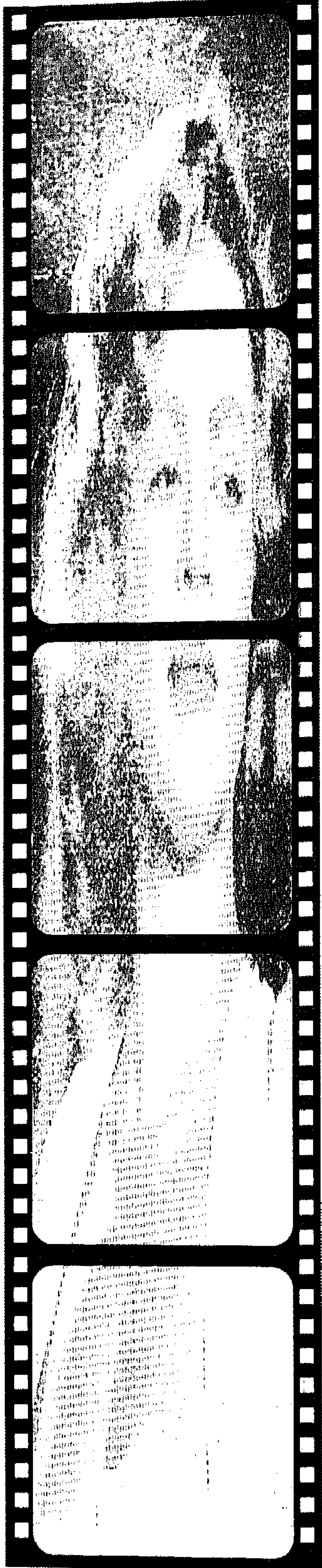
ولكننا سنتوقف عندها كممثلة أغراء، اعتمدت علي جسدها وجاذبيته في أدوارها السينمائية، فقد انتبه المخرجون إلي أن هذا الجسد يلفت الانظار، خاصة حسن الإمام، وقدموه في أدوار تناسبه، حتي وان لم تكن أدوار الاغراء، فهي تقوم بأدوار معينة، ويتعمد المخرجون أن يجعلونها ترتدي الملابس التي تكشف مفاتنها، خاصة كتفها، وأعلى صدرها.

ويمكننا أن نبدأ بدورها في فيلم «الملاك الظالم» لحسن الإمام عام ١٩٥٤، حيث ظهرت في مشهد واحد هو دور مطربة وراقصة تحّي حفلة خطبة كل من فاتن حمامة وكمال الشناوي، وتغني أغنية «آه ياسلام علي الهوي»، وقد غنت بصوت مطربة أخري، ولذا فقد قامت بالرقص والحركة أكثر مما غنت، ولعل صورة هند قد لفت الانظار لها، فقد ساعدها اداءها للراقص علي أن تتكشف ملامح جسدها، وبدت أشبه بقطعة من اللحم الفاتن يقوم بالغناء، ولعل هذه الأمر قد دفع حسن الإمام نفسه إلي أن يجعلها تغني من جديد في فيلم «الجسد»، حيث شدت أيضا في ملهي ليلي أغنية «عشقت كتير» وهي تهتز وترقص بنفس الحركات، وهي راقصة غير محترفة، وكان القصد من قيامها بالرقص الاستفادة من جاذبية المرأة بعد أن لفتت الانظار إليها في «الملاك الظالم».

وحسن الإمام هو صاحب الفضل في تقديم هند رستم بهذه الصورة التي عرفناها بعد ذلك، ففي عام ١٩٥٤ قدمها محمد عبد الجواد في الستات مايعرفوش يكدبوا، في دور ابنة سوقية بلهاء لرجل يؤجر أولاده للعمل بالمنازل، وذلك بالطبع في نفس العام الدي قدمها فيه حسن الإمام في «الملاك الظالم»، وقد نبه المخرج إلي أن هند رستم ستكون نجمة الاغراء في المستقبل، فأسند إليها دور بنت الليل، في عدد من الأفلام المتتالية، ومن هذه الأفلام التي أحرجها الإمام تباعا «بنات الليل» و«الجسد»، و«اعترافات زوجة»، وكلها في عام ١٩٥٥. والغريب أن انفصالا فنيا قد تم بين الاثنين بعد ذلك حتي عام ١٩٦٣، حين عاد ليقدمها في «شفيقة القبطية»، و«امرأة علي الهامش» عام ١٩٦٣، باستثناء فيلم «عواطف» عام ١٩٥٨، وكانت قد بدأت تترك الإغراء. بعد أن قام مخرجون آخرون باسناد أدوار الفنانة، أو المرأة الخائنة، أو المرأة الفاتنة التي تلهب مشاعر الرجال الحسية في العديد من الأفلام التي سنذكرها.

وقبل فيلم «بنات الليل» كانت هند رستم تقوم بالأدوار الصغيرة، اسوة بمارلين مونرو في بداية حياتها، وفي هذا الفيلم، قامت بدور ابنة ليل، ترقص في الملاهي، وترقد، بطبيعة مهنتها مع العديد من الرجال، لكنها تحب شاباً من أسرة ورعة، يطلب منها الزواج، ويذهب بها إلي أسرته ليلة مولد السيدة زينب، فيحدث تضارب بداخلها بين الخير والشر، فتقرر أن تتوب، لكنها تعود إلي الكباريه مرة أخري بعد أن يتم اكتشاف ماضيها.

وقبل أن نتحدث عن هذه الأفلام، من المهم أن نقتطب بما قاله الإمام في مذكراته، في الحلقة



(١٧) المنشورة فى مجلة «الشبكة»، حيث يقول : أستطاعت هند أن تجتذب قلوب كل من فى الاستوديو قبل أن تمضى ثلاثة أيام، لإنها تعامل الناس باحترام ومودة.. اليست هذه هى القواعد الراسخة للصداقة ؟

« ونجح فيلم « بنات الليل»، وقدم للفن هند رستم.. تأخذ مكانها بين فنانات الصف الأول، أو تعتنق منها الجماهير على الشاشة وجها جميلا، وجسدا مميزا، وموهبة فى خدمة الوجه والجسد، وكان ظهور الوجوه الجديدة حادثة تثير الاهتمام، لان الذين يجازفون باظهار هذه الوجوه قليلة. أو يفضل أكثر المنتجين اللعب على فرسان الرهان المضمونة من الوجوه القديمة. وقد أصاب الملل المتفرجين مما يشاهدون نمط حتى جاءت هند رستم التى نجحت فى فيلمها الأول فصار لها جمهور تتبعها إلى الفيلم الثانى، وكان «الجسد». وأذكر أن النقاد كتبوا عنها . هذه « ريتا هيوارث » المصرية، وكانت ريتا فى قمة شهرتها فى ذلك الحين بعد أن مثلت أمام جلين فورد فيلم « جيلدا»، وحقق الفيلم أرباحا بالملايين، وكانت اعلانات فيلم« الجسد» لهند رستم وهى فى ثوب «جيلدا» وأغراء ريتا هيوارث، وحصلت بهذا الفيلم على لقب «ملكة أو الاغراء فى السينما المصرية ».

وبمطالعة صور هند رستم فى الكراس الاعلانى للفيلم سنلاحظ أن الصورة التى صورها بها المخرج أشبه بريتا، ولم تكن «مارلين» فى تلك الفترة قد برزت كملكة أغراء، ولم تكن قد قامت بتمثيل فيلم « هرشة السنوات السبع»، فالكراس مليء بصور لهند ترتدى الملابس على طريقة جيلدا، تكشف نصف صدرها لاعلى، حتى عندما ارتدت بدلة الفرح، بدا الديكولتيه واسعا بالنسبة للعروس. وامتلأ الكراس بكلمات قصيرة موجهة من ممثلى الفيلم للنجمة المولودة، كتبها كل من حسين رياض، وفاطمة رشدى، ومختار عثمان.

وفى «الجسد » قامت هند بدور مشابه لفيلمها السابق، فهى ابنة راقصة سابقة، تنفصل عن زوجها، وعندما تشب تدفعها الأم

للعمل في الملاهي الليلية ، وهناك تتعرف علي شاب يحاول أخراجها من هذا العالم الداعر، ولكنها تصاب بالسل، وتموت بين يدي الحبيب.

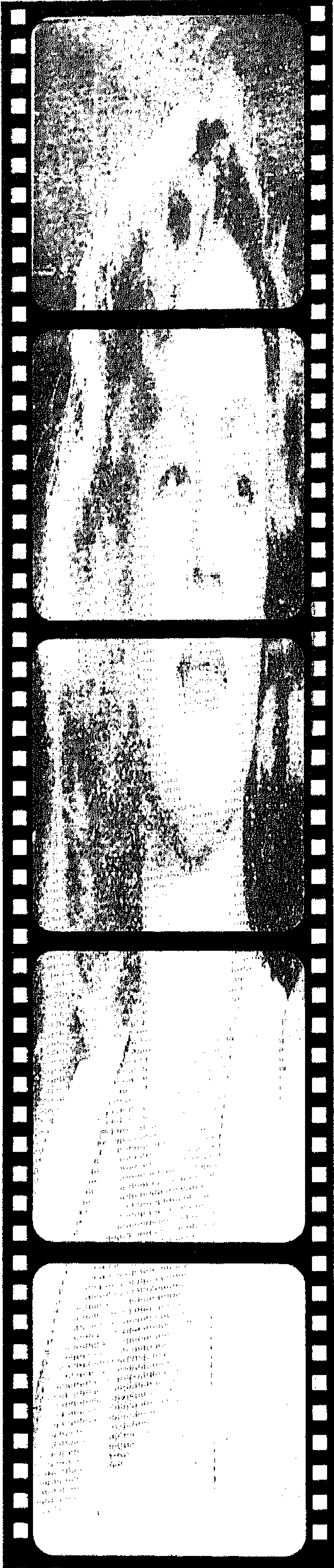
وكما هو ملاحظ، فإن التشابه بين الفيلمين والدورين متقارب للغاية، ولاشك أن هذا الدور يتناسب مع ماستحققه الممثلة في عالم الاغراء، حيث ترتدي الملابس المكشوفة، ومنها بدلة الرقص، وتغني، وتتمايل وان كانت في أعماقها تحمل سلوك أمرأة فاضلة، ومن المهم أن نعود مرة أخري إلي ما كتبه مكتشف الممثلة حول نفس الفيلم، حيث يقول «لم يكن اغراء هند رستم في التعري بل في فهم فلسفة الاغراء، الاغراء عندها نظرة والاغراء عندها اختلاجة وجه. والاغراء مفاهيم جديدة. ابتعدت به عن سذاجة عرض الجسد، مما كانت تحفل بين العين المصرية في ذلك الحين».

والمخرجون الذين عملوا بعد ذلك مع هند رستم حاولوا الاستفادة من الصورة التي قدمها الإمام لهند رستم، فهي غالبا اللعوب، أو الفاتنة، والتي يهلكها جسدها ، ويكون وبالا عليها، وضدها في أغلب الأحيان. ويتحول الجسد إلي بضاعة حقيقية، حتي وان تزوجت من رجل ، وصار لها بيت مثل كل النساء. وقد بدا ذلك في دورها في فيلم «نساء في حياتي» لفطين عبد الوهاب ١٩٥٧. فهي زوجة لرجل أعمال، تهجره بعد أن فقد ثروته، وهو يعبد جسدها ، ومولع به ، لكن يوسف شاهين قدمها في فيلم « أنت حبيبي » عام ١٩٥٧، بنفس الصورة التي قدمها بها الإمام في أفلامه.

فمايسة في الفيلم راقصة ، وهي لا تجيد الرقص مثل الفنانات الشهيرات في ذلك النوع من الفن، وإنما هي تهز جسدها المثير على إيقاع أغنية يشدو بها المطرب في أماكن متعددة ، المطرب هو فريد الأطرش، الذي يحبها في الفيلم ، وفي احدي أكثر الاغنيات اثارة في السينما المصرية، يرقص جسد المرأة، حين يشدو «مرة يهنيني، ومرة يبكيني»؛ وتبدو بدلة الرقص أكثر إثارة علي امرأة مثلما بدت مع هند رستم، لذا فإن المحطات التليفزيونية العربية والمحلية، كثيرا ما تحذف هذه الأغنية عند عرض الفيلم لما بها من إثارة.

وقد ظهرت المرأة كراقصة في أغلب أغنيات الفيلم، مثل أغنية « يا مجبل يوم وليلة » في داخل القطار . فعندما يتم طرد الزوج من مقصورتها بالقطار، ويذهب إلي الدرجة الثانية ، يغني، وفجأة تظهر المرأة التي كانت معها في نفس القطار، بدون داع ، كي ترقص، وتبدو في أشد حالات الفتنة ، فهي تقريبا بلا مشد صدر، ويهتز الصدر الناهد بشكل ملحوظ، مما يلفت النظر عن الأغنية، كما أن نفس المرأة تظهر بشكل مفاجئ أيضا والمطرب يغني في النوبة أغنية «زينه».

إذن، فيوسف شاهين قد نظر إلي جسد الممثلة، دون أن يعطيها أي عمق إنساني، فهي لا تظهر فقط إلا من أجل احداث الاغراء المطلوب، خاصة إبان الرقص، والغناء، وقد شهد هذا الفيلم صورة



منافسة من الاغراء، تمثل في أن الممثلة والمطربة شادية، قد كشفت من جمالها أكثر مما حدث في أفلامها الأخري، وذلك من خلال مقلب دبرته لها منافستها، وهي تقوم بعرض أزياء، حيث تم جذب تنورتها، فانكشف ساقاها ، ثم بدا صدرها حين قام زوجها بضربه بشدة، ودخلت الأم لتعلن أن الضرب دليل الحب.

منذ بداية أدوار البطولة التي قامت بها الممثلة، لم تحصر نفسها في أعمال الاغراء، لكنها لم تستطع أن تمنع نفسها من أن تكون امرأة جذابة، تنز ملابسها بما تحمله من انوثة، وتبدو فتنتها، وهي تتحرك بشكل تلقائي، ولم يكن دورها في فيلم «ابن حميدو» لفطين عبد الوهاب عام ١٩٥٧ من أدوار الاغراء بالمرة ، وهي ابنة المعلم المحافظ التي تتعرف علي ضابط شاب، يتخفي في شخصية صياد. ولكن اسناد شخصية الدلوعة إلي الفتاة التي تعيش علي مقربة من البحر، جعل ملابسها تكشف أنوثتها ، رغم أنها لم تسع قط إلي التعري، وهناك مشاهد محذوفة من الفيلم، في نسخة التليفزيون، تعبر عما يكمن بداخل هذه الجسد من قوة أغراء، وشدة جاذبيته.

وفي هذا الفيلم ، قامت ممثلات أخريات بارتداء المايوهات، لكن ما مثلته المرأة من جاذبيه ومن اغراء لم يجعلها تدخل في دائرة منافسة من أي ممثلة أخرى، ومن الواضح أن المخرجين لم يسندوا إليها في كل مرة دور المرأة المغرية ، فإذا كان دورها في فيلم « صراع مع الحياة» هو راقصة ، فإنها لم تكن أداة اغراء، كذلك بدت راقصة تتمتع بحس رومانسي عادى في فيلم « رد قلبي » لعز الدين ذو الفقار، وهي تحب ضابطا شابا بدون أمل ، فهي تعرف أن قلبه منشغل بأمرأة أخري، وتكون نهايتها مأساوية حين يحترق جسدها في حريق القاهرة.

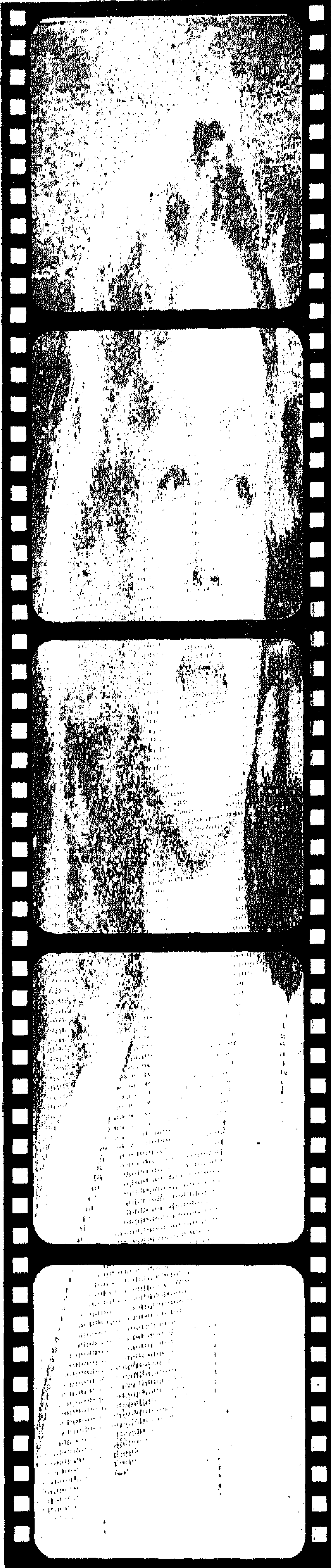
وهناك ثلاثة أفلام سنقف في البداية عندها، بدت فيها ذات جسد نافر، وبالغة الجاذبية، حتي وإن لم تتعمد أن تكون مغرية، الفيلم الأول هو « لا أنام»، لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ . فهي تؤدي دور امرأة لعوب، تتزوج من رجل طلق زوجته بسبب الخيانة،

وهي تعشق رجلا آخر، وتخون زوجها معه. ومن خلال حركاتها اللعوب، وملابسها الضيقة تبرز أبعاد الاغراء فيها، وهي ملابس أشبه بما ارتدته مارلين مونرو في أفلامها التي قامت ببطولتها في تلك السنوات مثل « موقف الاتوبيس »، و« الأمير والراقصة » . أما في « باب الحديد » فقد كان عليها أن تثير بحركاتها الارادية، وغير الارادية، الكثير من العابرين بمحطة القطار، وهذه المرأة ، هنومة، لا تتعمد الاغراء، لكنها إثارة غير مقصودة ، من خلال اهتزاز ردفيها، وتجسيد الملابس لتضاريس الجسد، وهي تلفت أنظار بائع الجرائد المحروم عاطفيا، والذي يحاول مهاجمتها في نهاية الاحداث.

والغريب أن يوسف شاهين قد جعل هند رستم ترقص هنا في داخل القطار، رقصة بدت فيها أكثر براعة من كافة الرقصات التي سبق أن قدمتها في أفلامها السابقة، واللاحقة، حيث حاول المخرجون أن يجعلونها ترقص علي الطريقة الشرقية، لكنها في هذه المرة رقصت إيقاعيا وسط مجموعة من الشباب والبنات ،كانوا في رحلة جامعية.

أما الاغراء الذي بدت عليه الممثلة في فيلم « إسماعيل يس في مستشفي المجانين » لعيسي كرامة، فقد كانت هند رستم في أحسن صورها، وذلك حين قامت بإخفاء حبيبها داخل الدولاب، وبدت بقميص نوم داخلي، شديدة الفتنة ، باهرة الجسد، وهي تتعلل بأنها تقوم بحياكة فستانها، قبل أن ترتديه، وفي رأيي أن هذا المشهد قد قدم فيه ممثلة الاغراء علي أحسن ما تكون الصورة، ويعكس هذا الأمر أن المخرجين لم يقدموا ممثلتهم بشكل متعمد لتكون مغرية، كأن تمر الكاميرا فوق كل جسد المرأة، علي طريقة ما حدث لمنيرة سنبل في «شارع الحب».. ولكن الكاميرا التي ادارها كليليو هنا بدت ثابتة، وراحت الممثلة تتحرك، ولم تحاول الكاميرا أن تبتذل ، وأن تركز علي المرأة، فنحن هنا لسنا أمام امرأة تتعري عن عمد ، من أجل أحداث الاغراء ، انما الحدث هو الذي يتطلب ذلك ، ويفاجيء المشاهد بنفسه أمام منظر يؤكد له أن المرأة التي علي الشاشة بالغة الجمال، والجاذبية وأنه ليس لها مثيل في الأفلام.

وهناك محطات أخري في نهاية الخمسينات تستلزم الوقوف عندها، في الأدوار التي جسدتها هند رستم كممثلة أغراء، وهناك أفلام لم تكن فيها المرأة مثيرة مثلما حدث في «توحة» لحسن الصيفي ١٩٥٨ ، و«رحمة من السماء» لعباس كامل في نفس العام ، ثم «الحب الصامت» لسيف الدين شوكت، وفيه قامت بدور أمرأة شديدة الغيرة علي زوجها، ولا ينطوي دورها هنا ضمن اطار الاغراء، لكن هناك مشهدا أشبه بما حدث في فيلم « اسماعيل يس في مستشفي المجانين»، فشريكة زوجها (مريم فخر الدين) تطلب منها أن تهتم بزوجها، وأن تجذبه إليها، فالمرأة تدفع زوجها إلي أن يهتم بها ، ومن الواضح أنها لم تلعب دور المرأة المثيرة بالنسبة له ، ولكن بعد أن تطلب منها شريكة زوجها، وهي أيضا تنافسها علي قلبه، أن تتقرب إليه ، ورغم أن الزوجة تعرف أن زوجها يقضي ليلته عند امرأة أخري، فإنها تنتظره بملابس تكشف عن مفاتنها وتنتظر عودته ، بعد أن



تجملت أمام المرأة . ورغم كل ما فعلته ، فان الزوج لا يأتي.

وفي هذا المشهد بدت الممثلة ، وقد كشفت عن كتفيها ، وإن كان الديكولتيه لم يظهر بالمرة، وهذه الصورة التي ظهرت بها هند رستم منذ بدايتها كممثلة أغراء، وهي هنا لم تقم بأي حركة إثارة، فقد ظلت جالسة فوق مقعدها في حالة انتظار.

لكنها كان عليها أن ترتدي ملابس جميلة من جديد في فيلم « جريمة حب» لعاطف سالم ١٩٥٩، فهي الزوجة المحرومة من العاطفة، التي تعيش وحدها في عوامة ، والتي تتعرف علي محامي مأزوم في حياته الخاصة، والمهنية، فيلتقط كل منهما الآخر كي يعيشا بعيدا عن معاناتهما ، ولا شك أن مثل هذا الثنائي، يغرق في الجنس. ولغة الجسد، بشكل شره، وقد هرب الزوج إلي العوامة ، وغرق فيما قدمته المرأة له من متعة ، حتي جاءه حموه، وطلب منه العودة إلي البيت، لأن أمرأته حامل. ومن الملاحظ أن المخرجين كانوا يضعون في أفلامهم شخصية تجسدها مريم فخر الدين، كنموذج للملاك الطاهر ، والبراءة ، في مقابل الجسد الملتهب الذي تجسده هند رستم ، مثلما حدث في « لا أنام»، و«رد قلبي» و«الحب الصامت»، ثم شخصية زبيدة ثروت في «نساء في حياتي» لفطين عبد الوهاب ١٩٥٧، والشخصية الطاهرة التي جسدتها ماجدة في فيلم «عشاق الليل» لحسين حلمي المهندس.

وفي «جريمة حب» كانت بالمرأة مثابة اللهيب الجنسي الذي لا يمكن صده، أو رفض نداءه، فبعد عودة المحامي إلي منزله بعدة أسابيع ، تعاود الاتصال به ، ولا يلبث أن يلبي نداءها ، ويرتمي من جديد بين أحضانها.

وقد اقترنت بعض أدوارها في تلك الفترة بدور الفتاة الشريرة، الشبقة، التي تسعي لخطف الرجال أو الاحتفاظ بهم لنفسها، مثلما حدث في دورها كراقصة شعبية في « الأخ الكبير» لفطين عبد الوهاب، تسعي لإيقاع شقيق حبيبها في حبائلها للانتقام منه ، لأنه سيهجرها ، وسيتزوج امرأة أخري، وهناك

لقطات تجمع بينها وبين عشيقها فوق سرير ذي أعمدة حديدية، يبدو فيه جسدها بالغ النفور، والجاذبية، وهي تكشف عن جزء من صدرها حين تنحني ، وحين تسعي لاغرائه وتبدو هنا بحة صوت المرأة كأداة طيعة لاحداث الاغراء.

أما في فيلم « بافكر في اللي ناسيني » لحسام الدين مصطفي عام ١٩٥٩ ، فانها تقوم بدور الأخت التي تحاول امتلاك كل ما حولها من شقيقتها ، وهي تسعي إلي اختطاف خطيب أختها منها، وتتمكن عن طريق وسائلها الانثوية، وبما تملكه من جاذبية من هذا الخطيب ، وفي نفس الوقت فإنها بعد أن تتزوجه، فانها ترمي بشباكها علي صديق الزوج. وتتطلب مثل هذه المواقف المتشابكة أن تكون المرأة ذات قوة جذب، فلا يرفض الرجل طلبها. ويسهل عليها الايقاع به.

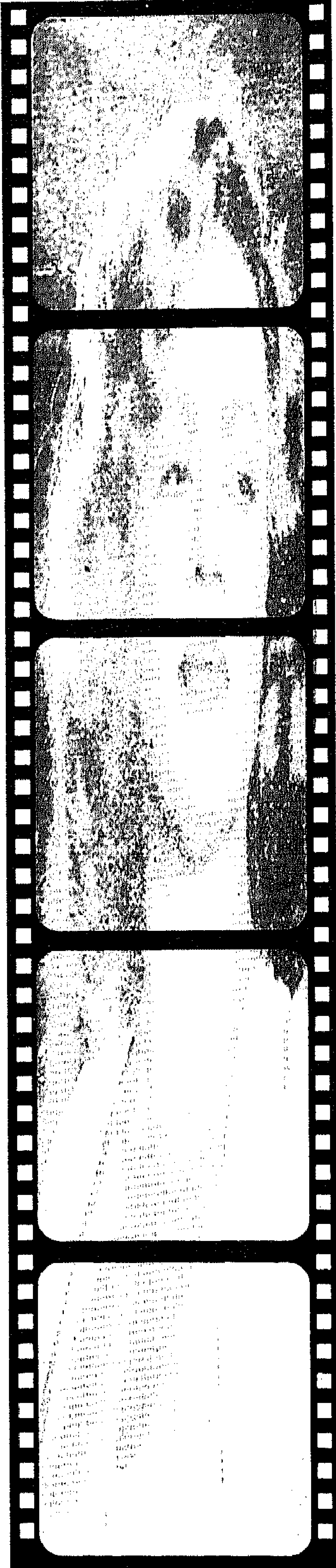
ومن أدوار الفنانة التي يمكن الوقوف عندها كنجمة اغراء لم تتكرر في السينما، هو دور نجمة سينمائية مشهورة، عليها أن تتوجه إلي سطح إحدي العمارات لتؤدى مشهداً في فيلمها الجديد، وعندما تنزل من سيارتها ، وتمشي ناحية العمارة ، تلفت نظر رجل بصباص، اعتاد الالتصاق بالنساء، وله حساسية خاصة تجاه الاجساد النسائية المهتزة، خاصة من الارداف، لذا فإن هذا الرجل، يتتبعها إلي حيث تذهب ، ويدخل وراءها المصعد المزدحم، ويحاول أن ينال متعته من خلال الوقوف خلفها ، وكل ما تفعله أن تردد لفظ « أف» تعبيرا عن ضيقها وتأففها مما يفعله الرجل، وتحاول ازاحة نفسها بعيدا عنه.

إذن فنحن أمام امرأة مثيرة بالفطرة وهي هنا ذات حس إنساني عالي، فعندما يجئ المخاض لامرأة حامل داخل المصعد، تخلع الممثلة بلوزتها ، ولا تبالي بفتنتها، وهي تلف المرأة بالبلوزة ، كما تحمل الوليد بين يديها وقد بدت بقميصها الداخلي، الذي كشف عن جزء من الصدر، وبدت أكثر إثارة بالحمالات.

والمرأة هنا جميلة، رغما عن إرادتها، ملفتة للانتباه، عن غير قصد، وهي ممثلة سينمائية، عليها أن تتجمل، ولاتبدو قاسية الملامح أمام الآخرين. ومثلما كانت الممثلة ذات حس إنساني في الحياة، فانها تصرفت بتلقائية في داخل المصعد المنكوب.

ولعل أبرز أدوار الأغراء المتعمد، الذي جسدته هند رستم كان في أفلام من طراز « صراع في النيل» لعاطف سالم ١٩٥٩ ، و «رجل بلا قلب» لسيف الدين شوكت ١٩٦٠ . ثم « رجال في العاصفة» لحسام الدين مصطفي ١٩٦٠ ، وهي أفلام قامت بتمثيلها بشكل متتابع، كأنها كانت تنتقل من استوديو إلي آخر، لتجسد نفس الشخصية.

ففي الفيلم الأول، كان عليها أن تتعمد الاغراء لتخلب لب كل من مجاهد، ريس المركب، وشاب غض ساذج. فهي ترتدي ملابس امرأة غازية، تكشف جزءا من كتفيها، ثم عليها أن تبتدع



المواقف من أجل كشف ماالديها من مفاتن، كأن تدعي أن عقربا أو ثعبانا قد قرصها، مما يدفع بمجاهد إلي أن يمتص الدم من مكان القرص في جسدها، وقد كشفت له كل ما يمكنه أن يثيره، لكن الرجل يحاول أن يتماسك، يتصدي لها في بعض الأحيان، وقد يخضع في أحيان أخري، لكنها ترمي بشباكها علي الشاب الساذج الذي سرعان ما يقع في دائرة اغرائها، ويطلبها للزواج، ويبدأ ممارسة الحب معها تحت بصر الذين ركبوا معه نفس المركب المتجة إلي القاهرة، وقد أسفر وجودها فوق المركب عن بكثير من المتاعب، الخصومات ، ولكنها تتحول في النهاية لتدافع عمن ركبت معهم، وعملت ضدهم في البداية.

وقد جاءت المرأة في فيلم « رجل بلا قلب» إلي القرية، من أجل احداث الاثارة، بشكل متعمد، فهي ترمي بشباكها علي صاحب الضيعة، وهو رجل لم يمارس الجنس مع زوجته منذ عشرين عاما، وتتخفف من ملابسها في غرفتها ، وهي تعرف أن الرجل يترقبها، ويحاول البص عليها، ثم هي تتعمد أن ترمي شباكها علي ابنه الصغير، كي تولد الغيرة في قلب الرجلين معا. وتبدو المرأة هنا بالغة الذكاء وهي تمارس الاغراء بشكل محدود، حتي لا تبدو أمرأة مبتذلة، فهي ليست ابنة ليل، تبيع جسدها لمن يشاء، ولعل هذا هو الحد الفاصل بين الغانية، وبين امرأة تجيد اعداد شكلها لتعمل تأثيرها، ولاتفقد مهابتها، خاصة أنها في منزل محافظ، قام فيه صاحبه بقتل عشيق زوجته، حين رآها تتكلم معه، ولم تكن هذه المرأة التي جسدتها هند رستم سوي شقيقة لهذا القتيل، جاءت للانتقام لموته بعد سنوات طويلة.

كانت هذه هي أبرز أدوار الاغراء التي جسدتها هند رستم في النصف الثاني من الخمسينات، وهي فترة الخصوبة في عمرها الفني، خاصة في تجسيد الشخصيات السابق الاشارة إليها، والغريب أن هند رستم سرعان ما نبذت هذه الأدوار، وراحت تجسد دور الأم الملتزمة، أو الزوجة الوفية، وقد جسدت الممثلة دور أم حسن يوسف في عدة أفلام في المرحلة الثانية من حياتها الفنية

في بداية الستينات، مثل أدوارها في «نساء وذئاب»، و«شفيقة القبطية» ، و«أمرأة علي الهامش»، و «الحب الخالد». وقد سارع ذلك بابعادها عن أدوار الاغراء ، وبدت في بعض هذه الأفلام امرأة عجوز، أكبر من سنها، عليها أن تدافع عن ابنها، بأي ثمن، وأن توصله إلي بر الأمان، وإلي جوار هذه الأدوار ، كان عليها أن تغير من صورتها في أفلامها الأخري، وأن يتقلص الاغراء إلي حد كبير، ورغم أن المخرجين قد أسندوا إليها دور الغانية، أو الراقصة في أفلام مثل «شياطين الليل» ، و «سيد درويش» ، فإنها في مجموع أفلام أخري جسدت دور المرأة الملتزمة التي تسعي للحفاظ علي بيتها، أو التضحية من أجل حبيبها، وذلك في « طريق الأبطال» لمحمود إسماعيل ١٩٦٢ ، و « ست البنات» ، لحسام الدين مصطفي ١٩٦١ ، و «غدا يوم آخر» لالبير نجيب، و«الحب الخالد» لزهير بكير، و«الوديعة» لحسين حلمي المهندس، ثم «العريس الثاني» لحسن الصيفي ١٩٦٧ ، و«الخروج من الجنة» لمحمود ذو الفقار، وغيرها من الأفلام التي أكدت أن عمر سنوات الاغراء في حياة هند رستم كان قليل للغاية، وأنها كانت أمرأة مختلفة تماما في الأفلام التي عملت فيها بعد ذلك.

٢٠ - الجمال الشعبي

برلنتي عبد الحميد

هناك تشابه ملحوظ بين الاغراء الذي قدمته برلنتي عبد الحميد ، مع زميلتها هند رستم ، ليس فقط في الادوار التي أسندت الي كل منهما ، ولكن أيضا فيما يتعلق ببدايات كل منهما من ناحية ، وبعض الادوار التي جسدتاها ، وأيضا المرحلة الزمنية التي عملت فيها كل من هند وبرلنتي .

فبدايات برلنتي كانت في أدوار صغيرة للغاية ، مثل زميلتها، يمكنك أن تراها في لقطة عابرة ، أو مشهد سريع ، ثم يسند اليها دور بارز في فيلم من طراز « ريا وسكينة » لصلاح أبو سيف ١٩٥٢ ، وفيما بعد تراها في ادوار هامشية مثلما حدث في «قصة حبي » لبركات ١٩٥٥ ، وهو نفس العام الذي أسندت بطولة مطلقة للممثلة في « درب المهابيل » لتوفيق صالح ، و« رنة الخلخال » لمحمود ذو الفقار .

وعام ١٩٥٥ أيضا هو نفس السنة الذي انطلقت فيه نجومية هند رستم في فيلمين هما « بنات الليل » و «الجسد » وقد استمرت نجومية كل منهما في الاغراء بشكل خاص حتي نهاية الخمسينات، فكان عمر كل منهما في هذا العالم قصيرا ، وهو أمر طبيعي أسوة بنجومية لاعبي كرة القدم ، حيث أنه بعد هذا التاريخ ، تتقلص أدوار الأغراء ، وتتجاوز الفنانة سن الحمية الأولي ، وتبدأ في اكتساب نوعا آخر من السمات تجعلها غير صالحة تماما لهذا النوع من الادوار .

وهناك تشابه واضح أيضا في أن برلنتي ، وهند لعبتا قبل عام ١٩٥٥ ، أدوار لاتنبئ بالمرة أننا سنكون أمام ملكات أغراء ،

أو أن كل هذه الجاذبية الحسية كامنة وراء مثل هاتين المرأتين ، فهي الفتاة المنكسرة التي أحبت شابا نزقاً ، ينتمي الي عصابة لقتل النساء ، وكان عليها أن تذهب مع الشاب ، وفي صحبتها صديقه لها ، من أجل أن تواجه مصيرا لا تعرف أي قسوة سيكون لها مصيرا فيه ، وقد لفت الفتاة ملاءتها علي جسمها الذي لم تبرز مفاتنه بعد ، وبدت في صوتها الذي به جشاشة واضحة ، ولا يوحي بالنعومة . كم هي منكسرة ، لا حول لها ، ولا يمكنها أن تتخذ قرارا خاصا بحياتها ، فالاب الجزار الشديد المراس ، يمثل لها سطوة ، والحبيب المعسول الكلام تمثل عبارات غزله اليها نوعا آخر لا يمكن مقاومته من السطوة .

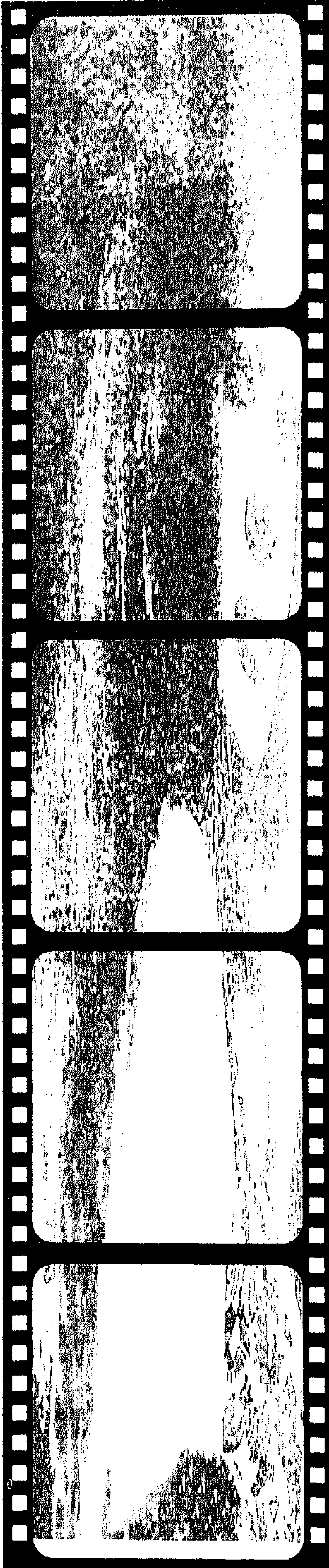
أما ادوارها الاخري . فان برلنتي لم تخرج الي حدود جذب الانظار ، ويكفي أن نشير الي دورها في « قصة حبي » فهي صديقه للفتاة التي أحبها المطرب ، تردد بين الوقت والآخر عبارات الحب ، وتتمني أن تكون صاحبة تجربة رومانسية أسوة بصديقتها .

وحتي في دورها في فيلم « درب المهابيل » ، فان الفيلم لم يفتح بابا للممثلة ، أن يلتفت اليها كنجمة اغراء فهي فتاة فقيرة ، تسكن في حي شعبي ، تحب شابا يعمل « عجلاتي » ، فقير مثلها ، وتبدو أكثر رومانسية رغم قسوة الظروف التي تعيشها . ويتمني الاثنان لو أتاحت لهما الظروف أن تفوز ورقة يا نصيب ، كي يتزوجا ، والفتاة هنا تبدو أقل طموحا ، ولا تتطلع الي أعلي سوي من خلال ورقة اليانصيب ، كي تعيش مثل بقية النساء، ونحن هنا لسنا أمام امرأة مثيرة ، أو فاتنة ، بل هي فتاة شعبية ، جميلة ، ترتدي الملاءة اللف ، ولا تبدو به ملفتة للنظر كثيرا مثلما سيحدث بعد ذلك مع هند رستم في « توحة » .

والغريب أنه في أغلب الافلام التي ستجسدها برلنتي فيما بعد ، ستكون تلك المرأة الفقيرة ، لكنها ستصير أكثر طموحا في الاستيلاء علي مقدرات الرجل ، سواء من جسد ، أو نزوة ، أو مكانة اجتماعية ، وذلك في أفلام أخري مثل « رنة الخلخال » ، و « حياة غانية » ، و « سلطان » ، و «فضيحة في الزمالك » ، و « سر طاقية الاخفاء » ، و « زيزيت » و « نداء العشاق » ، و « صراع في الجبل » و « سمراء سيناء » .

ورغم تلك الأدوار الساخنة التي جسدتها الممثلة في أفلام عديدة ، الا أنها كانت أفلاما قليلة العدد قياسا الي ما جسدته هند رستم ، كما أنها في الكثير من هذه الافلام كانت البطلة الثانية . حيث هناك دائما نجمة أولي ، تقف أمامها ، مريم فخر الدين في « رنة الخلخال » ، و« فضيحة في الزمالك » ، ونادية لطفي في «سلطان » ، وزهرة العلا في « سر طاقية الاخفاء » ، وهناك أيضا كوكا في « سمراء سيناء » .

أي أنها في كل هذه الافلام ، كانت تؤدي دور المرأة التي يتملكها شيطان الجسد ، والشهوة ،



فتندفع نحو المال والخطيئة بكل سهولة ، وتسعي الي تحقيق مطامع خاصة ، من خلال ما تتمتع من قوة جسد ، وتضاريس وأنوثة . أما في الكثير من الافلام التي اضطلعت فيها بالبطولة وحدها ، فهي في الغالب امرأة تسوقها شهوتها للانتقال بين أكثر من رجل ، وتدفع هؤلاء الرجال الي الصراع من أجلها ، وارتكاب الجرائم ، ويعكس ذلك طغيان الجسد ، خاصة عندما تندس امرأة بين شقيقين في منطقة جبلية أو ريفية مثلما رأينا في فيلمي « نداء العشاق » و « صراع في الجبل ».

ولا شك أن دور الممثلة في فيلم « رنة الخلخال » لمحمود ذو الفقار كان هو بمثابة الشرارة التي كشفت قوة الاغراء الذي تتمتع به الممثلة ، وفي رأيّ الشخصي أن هذا الدور وحده ، يكفي أن يضع برلنتي عبد الحميد في مصاف نجمات الاغراء الأوائل وذوات المكانة العالية في عالم الفتنة في السينما المصرية ، وهو فيلم « حالة » خاصة بالنسبة لموضوعه الذي كتبه أمين يوسف غراب ، أحد أجرأ كتاب الرواية المليئة بالحس في الادب ، وفي السينما العربية بوجه عام . وقد اختار المؤلف موضوعا جنسيا عائليا ، بين أب عجوز ، وزوجة شابة ، وابنه البالغ القوة والذكورة، وزوجة حالمة ، ناعمة ، وهم يعيشون بحكم الظروف الحياتية في مكان ضيق ، كأن علي كل منهم أن يمس الآخر شاء أم أبي ، وحيث ستكون المسافات بين الابواب التي يتم وراءها الاغراء ، والحس ، بالغة القرب ، مما يزيد من حسية الشهوة ، وحمية الاتصال ، والاغراء .

والمكان هنا حي شعبي ، في اطار عائلي في المقام الأول، حيث ترتفع مفاهيم الشرف ، وفي نفس الوقت يحدث اتصال أكثر حمية بين الأشخاص . وفي أول مشهد من الفيلم ، ستتحرك الكاميرا من أسفل الي أعلي لتكتشف لنا هوية الجسد الذي سيقلب كل هذا الصرح ، ففي ساقها اليسرى خلخال ، عندما تهتز الساقان، فانها تدل علي أن هناك أنثي تتحرك علي مقربة منك ، كأنها تناديك ، أو تنبهك الي وجودها ، وأن عليك أن تنظر من أجل

معاينة صاحبة هذا الجسد الفاتن ، ورغم الجلباب القديم الممزق ، فان هذه التمزقات التي به تستطيع أن تكشف عن فتنة وجمال اكثر مما لو كانت المرأة قد ارتدت زيا أنيقا ، أو محتشما . ولواحظ هذه التي نراها في البداية ، في هذه الملابس الرثة ، وصاحبة هذا الجسد الغشيم ، تبدو كأنها غير أمينة عليه لما تتسم به من قوة في الشر، فهي فتاة شريرة ، بلا مأوي ، وبرجماتية بلا مرجع ، ولذا فانها سترمي بشباكها حول هذا العجوز (عبد الوارث عسر) .

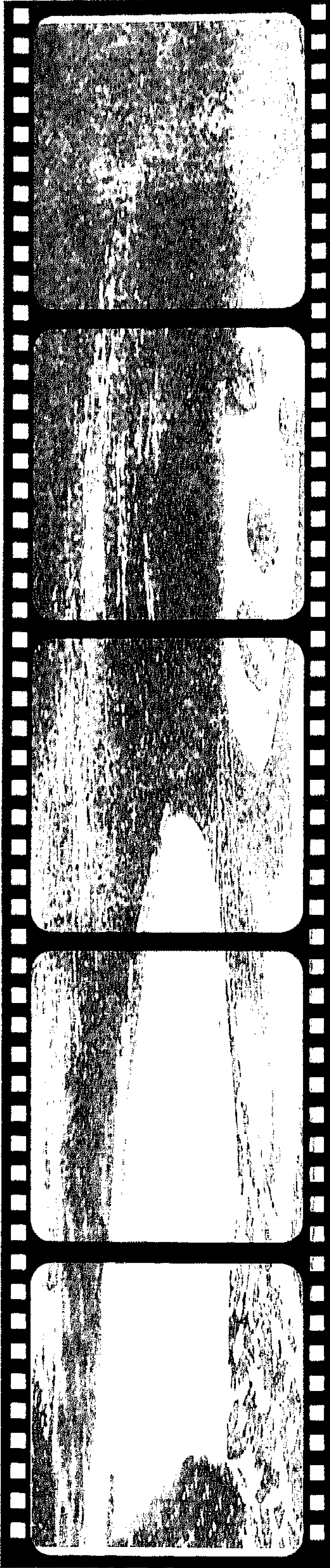
وبرلنتي عبد الحميد في هذا الفيلم ، تمثل الجمال الشعبي الوحشي ، الملئ بالفتنة ، والاثارة ، وما استعراض هذه المرأة بهذا الشكل السينمائي إلا تأكيداً علي القوة التي تتمتع بها المرأة جسديا ، وتفاصيل الجسد الذى سيغير من مصائر الاشخاص لبعض الوقت . ويهمنا هنا اقتطاف ما كتبه علي أبو شادي عن الفيلم في مجلة ، فن ، حيث يقول : وما ان تتقدم ، حتي يستشعر المتلقي تلك الشحنة التي إرادها المخرج ، وحش جنسي يسير علي قدمين ، مهددا ، طاغيا علي مناطق الضعف الانساني، مبددا في طريقه ، أوهام القناعة والورع . مزيجا اقنعة التعفف .. ومسوح الاخلاق ، يسقط في حبائلها صاحب الفرن التقي الحاج عامر ، .

ولا يمكن اكتشاف وحشية هذا الجسد ، وفورته سوي من خلال التباين الذي سيظهر من حوله، سواء فيما يتعلق بورع الحاج عامر ، الذي سيتزوجها ، حيث أنها سوف تذهب عنه وقاره ، ثم براءة زوجة الابن فضيلة (مريم فخر الدين) ، وقوة شباب الابن نفسه حسن .

فالحاج عامر ، رجل بدا كأنه قد أهمل الجنس ، بعد وفاة امرأته القديمة . وهو رجل متدين ، كهل الشكل ، والروح ، ولا يمكن له أن ينظر الي مثل هذا الجسد بشهوة، الا اذا كانت له قدرة خارقة علي ايقاظ كل ما هو نائم ، وساكن ، ولذا فان مثل هذا الرجل ، فور مشاهدته للفتاة للوهلة الأولي تستيقظ مشاعره ، وأحاسيسه ، ويخرج عن وقاره ، وتتلاعب عيناه علي ما يظهر فيها من فتنة ، ثم يسرع بعرض الزواج عليها ، وذلك كي يحول هذا الاشتهاء إلي عمل شرعي ، وحتي لا يرتكب الموبقات بعد أن تيقظ فيه الشعور القديم بالقوة .

لكننا سوف نلاحظ أن هذا التيقظ المفاجيء للرجل ، لم يكن سوي في العين ، وأن بصر الرجل قد قام بممارسة الشهوة ، وأنه ليس بقادر علي التعامل مع هذا الوحش الجنسي بكل الامكانيات .

وقيل أن نتحدث عن ماتمثله لواحظ من أغواء جنسي ، في الفيلم ، فمن المهم الاشارة الي معاني الاسماء ، ابتداء من الشيخ عامر ، وفضيلة ، وحسن ، ثم لواحظ التي اعتادت السينما المصرية أن توجهه لبنات الليل ، وامثال بطلة هذا الفيلم ، ويمكن أن نصف كل شخص من خلال ما يحمله أسمه ، ورغم أن هذا أسلوب عقيم في التفسير ، لكنه واضح أمامنا ، ولا يمكن اغفاله . خاصة بالنسبة لما تتسم به زوجة الابن ، كما لا يمكن اغفال ما أعطاه الفيلم من رمز للفرن الذي يملكه



الشيخ العجوز ، فهو بمثابة آتون ، ومرجل يعكس ما يعتمل في أعماق الشخصيات ، وأيضا ما في ظاهر الكثير من الذين يعيشون فوقه ، وهذا الآتون لا ينطفئ أبدا.

ولا شك أن لواحظ في الفيلم تقوم بعملية الاغواء ، وتلف أحابيلها حول العجوز ، حتي تذيب ، وبكل سرعة ، ما لديه من مقاومة ، ويبدو الرجل مترددا في البداية ، ويعني هذا بالطبع قرب السقوط في أغوار المرأة ، فهو بعد أن يتأكد من امتلاكها لجسد نافر، بعد أن عاينة بعينيه ، وهو يقدم الاستغفار ، ويتمتم به ، فانه يقرر أيواء صاحبة الجسد في منزله وذلك بدافع الشفقة . باعتبار أن لواحظ هي ابنة عامل سابق ، مات بعد أن خدم في الفرن (الآتون المشتعل) أكثر من ثلاثة عشر عاما . وذلك من أجل حماية صاحبة هذا الجسد من أي سقوط محتمل .

وما ان تدخل الفتاة المكان ، حتي تشعل فيه الجذوة ، وتنطلق الشائعات حولها ، ليس أبدا تجاه الشيخ ، بل تجاه الابن الذي يستعد للزواج من فضيلة ، وكلاهما في سن الشباب ، خجول ، لا يعرف كيف ينساق في التجربة الجنسية ، لذا فان الأب يسرع بالزواج من الفتاة ، ودون أن يبالي بمن يردد من الشائعات التي سبق أن أهتز لها ، وعلي طريقة حملة المشاعل في الثقافة اليونانية القديمة ، فان الأب كان ينظر للمرأة ، وهذه بدورها تتطلع الي الابن ، الذي يحب فضيلة ، ولا يري عداها من نساء . ولكنه بدأ يلتفت الي من تكشف له عن مفاتنها عن عمد ، رغم أنها محرمة عليه ، وبينهما حس يمثله الأب ، ذلك الذي بدأت أعراض العجز عليه من أول لقاء مع الجبل الجنسي ، فأحس أنه لا يمكن أن يحمل كل هذا الثقل المتدفق من الشهوة ، أعلن عن عجزه ، كما تندفع المرأة بكل قوة نحو الابن ، الملئ مثلها بالفتوة ، والشباب .

ومن المهم أن تقتبس مرة أخري مما كتبه علي أبو شادي عن نفس الفيلم ، باعتبار أن العمل قد مس شغاف الناس ، وعكس ما يمكن تسميته بقنبله الحس ، من خلال ما فعلته لواحظ في البيت: « كان مارد الشهوة العارمة ، قد انطلق من قمقمه ، داخل

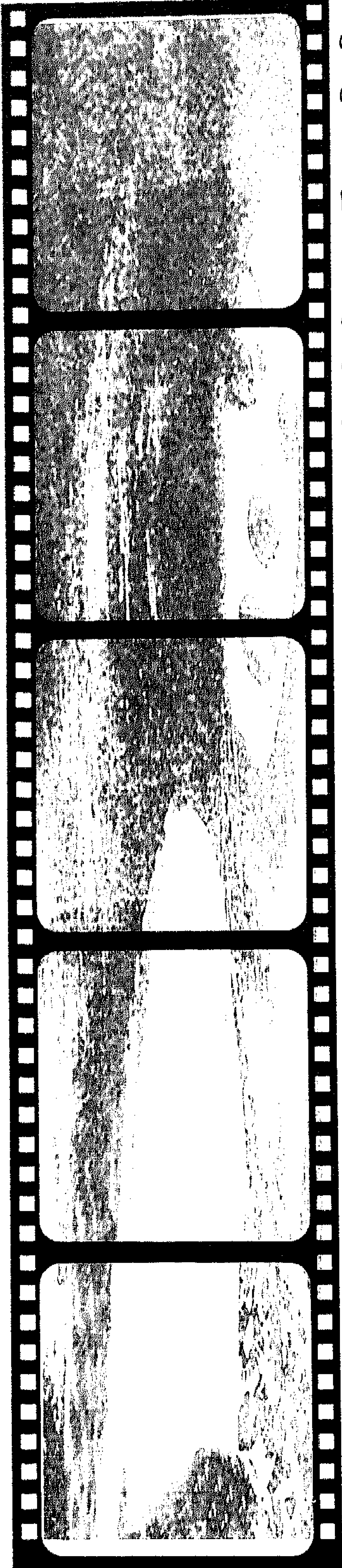
لواحظ، يبحث عن الارتواء المستمر بعد ما افتقدته عند الكهل ، وراحت تطارد الابن في وحشية ، تؤجج في داخله نار الاشتهاء والرغبة ، ويفطن الأب المنهار الي الصراع المستمر فيسرع بزواج حسن ، .

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم ، أو تبيان ما به من صراع ، ولكن يهمنا في المقام الأول التأكيد علي ما يمثله الاغراء ، فهو هنا لا يتبدي فقط في الملابس الساتان التي ترتديها المرأة ، فتكشف بروز النهد ، وتقاسيم الجسد، وسحر ما يتبدي من المرأة ، ولكن يبدو الاغراء هنا في نظرات العينيين المليئة بالتوحش ، والرغبة وحركة الشفاه ، ورنة الخلخال ، وأيضا الصوت الأجش ، أو الرخيم ، غير الزاعق عند حدوث الاغراء ، ولذا فان الممثلة لم تكن توحي بأي ابتذال ، قدر أن تجعل من مفاتنها عنوانا لما سوف يأتي بعد ما تفعله . فهي تتمكن من كساء وجهها بما تريد ، دون أن تلجأ الي القصدية ، أو العمد ، وقد شكلت بذلك نموذجا خاصا للاغراء ، فهي لا تحرك الشفاة بشكل صناعي ، ولا تحاول أن «تتقصع» ، ولكنها تترك مفاتنها تعلن عن نفسها .

ومن الواضح أن برلنتي عبد الحميد لم تكن في قمة الاثارة ، والفتنة ، مثلما حدث في هذا الفيلم الذي توجها كنجمة أغراء ، وفي بقية أفلامها لم تكشف عن فورة اثارة ، ولم تلفت اليها الانتباه مثلما حدث في «رنة الخلخال» ، وقد فعلت ذلك ، ولكن بدرجات أكثر وقارا ، وأقل كشفا للفتنة . ومن الواضح أنها كانت في حاجة الي محمود ذو الفقار مرة أخري ليقدمها في نفس الصورة العنفوانية، ورغم أنه لم يخرج الكثير من الافلام التي تعتمد علي الجنس بشكل مكثف ، فان السينما لا تنسي كيف استخرج كل الفتنة ، والاثارة من مطربة لم تكن فاتنة في أفلامها هي هدي سلطان في « نساء محرمات » .

أما مجموع الافلام الاخري التي أمامنا للممثلة ، فانها قد بدت بأشكال متباينة ، لكن السينما المصرية كانت لا تبخل علي مشاهديها باظهار مفاتنها ، حتي في الافلام الدينية ، ورغم أنها في فيلم « بيت الله الحرام » كانت ابنة لملك الحبشة أبرهة . التي تعيش في اليمن ، حيث القصور الفخمة، ثم في الصحراء ، حيث الحياة المحافظة ، فان الفيلم أظهرها لنا عارية الكتفين ، تكشف عن ديكولتيه بسيط ، غير مغر ، ولم تلجأ في هذا الفيلم أن تتكلم كثيرا . وقد حدث تحول هام في حياتها، باعتبارها أحبت فارسا من أبناء قريش ، والذي حاول أن يتصدي لابيها ، فقامت بارتداء المسوح الطيبة ، وهي التي لم توافق أباها أبداً في افعاله الشريرة خاصة هدم الكعبة .

ولم تترك الشخصية التي جسدتها برلنتي عبد الحميد أثرا في أذهان الناس ، حين توقفت عن الاغراء ، وكأنه قدرها في هذه السينما ، التي تحاول النظر الي نجومها بمنظور واحد ، مما حدث في هذه السنوات مع هند رستم، فقد قامت بأدوار الفتاة الطيبة في « قلوب العذاري . وفي فيلم « أحلام



البنات ، كانت واحدة من ثلاث أصدقاء تطمح في الزواج من رجل ثري ، ولم يتحقق حلمها ، لكنها لم تلجأ الي ابتذال نفسها من أجل الحصول علي زوج .

حتي في الافلام الاخري ، فان الشخصية التي جسدتها الممثلة لم تكن مبتذلة بالمرة ، مثل شخصيتها في فيلم « سلطان » لنيازي مصطفي ١٩٥٨ ، فهي في هذا الفيلم ، المرأة الجبلية التي تحب قاطع الطريق ، والسفاح سلطان ، الذي هرب الي الجبل ، وراح يمارس جرائمه من هناك ، يتاجر في المخدرات ، ويقتل خصومه ، وقد بدت المرأة هنا جزءاً من ميراث سيد الجبل السابق الذي جسده محمود فرج، فهو دائما محاط بالنساء، ومنهن هذه المرأة، يفتتن به، ويمتلك هو أجسادهن، ويحاولن ارضاءه، ولعل وجود هؤلاء النساء سبب للصراع بين السيد، وبين سلطان، « بأخد حقي بايدي يامعلم» . ثم تكون المواجهة التي تحسم لسلطان، ويقوم بالقاء جثمان خصمه من فوق الجبل، ويرث النساء، ومنهن المرأة التي تجسدها برلنتي عبد الحميد، فتصير أكثر قربا إليه، ثم تصبح حبيبته، وأمينة أسراره، وراعية خططه، ولم تكن بحاجة إلي الاغراء، ولكنها امرأة تعمل ضمن عصابة، لاتلبث أن تنقلب علي حبيبها، عندما هجر جسدها الجبلي، إلي امرأة «متعلمة»، تعمل صحفية، نجحت في أن تجعله يتخلي عن الجلباب، والطربوش، وملابس الجبل ، ليكون رجلا مدنيا عصريا ، هناك تتحول المرأة التى تقف إلي صف الخارج عن القانون ، الي خارجة عنه ، شريرة بالنسبة له ، طيبة بالنسبة للمشاهد ، حين تذهب الي قسم الشرطة ، لتقوم بالابلاغ عن سلطان ، ويحولها الفيلم الي شهيدة واجب ، وهي ترتدي الملاءة في احدي الصيدليات ، وما أن تخرج منها ، حتي تندفع سيارة تابعة لعشيقها وتأتي عليها .

ومثل هذا الدور ليس في حاجة الي أمرأة مثيرة ، ورغم جمال المرأة ، وفتنتها التي نعرفها ، وبقربها العاطفى من سلطان ، فان هذا الاخير قد ترك المرأة الي الفتاة الارستقراطية التي سعت بدورها الي ايقاع سلطان بين يديّ الشرطة .

وإذا كان نيازي مصطفي لم يلجأ الي ابراز مفاتن برلنتي عبد الحميد في هذا الفيلم ، باعتبار أنه ليس هناك ضرورة الي ذلك، فانه قد فعل العكس تماما في فيلم « سر طاقية الاخفاء » ، ودورها هنا متشابه كثيرا لما حدث في « سلطان » ، فهي امرأة شريرة ، تتعاطف مع أمين الذي يسعي الي الاستيلاء علي البنوك ، والاموال ، والمجوهرات من خلال حصوله علي طاقية الاخفاء . وهذه المرأة مليئة بالرغبة في امتلاك المال ، والجاه ، وهي تستخدم الجسد كوسيلة مؤكدة لأغراء الرجال ، والايقاع بهم ، سواء أمين ، أو عصفور .

وما أكثر هذه المواقف الاغرائية في الفيلم ، وقد لا يكون ذلك ماثلا بوضوح في الشريط ، باعتباره مجموعة من الحركات والصور المتحركة ، لكن الكراس الاعلاني للفيلم ، الذي توزعه الشركة المنتجة ، يذكرنا ، ويكشف لنا أهم هذه المشاهد والحركات ، فالمرأة هنا راقصة استعراضية في كباريه ، تغني ، وترقص الهولا هوب ، وهي رقصة بطوق من المامبو . ولان المرأة ذات طموح عال ، فان تأثيرها علي أمين ، يبدو قويا ، فهي في أحد المشاهد تجلس فوق مقعد من قماش ، وترفع ساقيها ، ويبدو أمين وقد انحنى نحوها ، وبدا أثر اغراءتها عليه واضحا . بينما كشفت الشخصية عن المزيد من مفاتنها خاصة الوركين ، وفي مشهد آخر ، تبدو فى وضع اغراء ، وهي ترفع يديها إلي أعلي ، وتكشف أجزاء أخري من الفتنة ، وإلي خلفها يجلس أمين .

أما الاغراء الذي مارسته مع عصفور ، من أجل سرقة طاقية الاخفاء ، فقد تبدي من خلال قيامها باغرائه ، ودفعه الي شرب الخمر ، حتي صار مخمورا ، وهي لابد أن تجرد عصفور من كل ملابسه ، ويظل فقط بسرواله، وأن تفعل ذلك في حدود المسموح به أيضا ، ترقد الي جانبه ، حتي يتمكن أمين من أخذ الطاقية من سترة عصفور، وهناك مشهد آخر متكرر مشابه ، حيث ترتدي ثوبا عاري الصدر ، وتبدو منطقة الصدر من أعلي، وفي اللقطتين تبدو الفتاة كأنها هي التي تمارس العشق مع الشاب ، أو تغتصبه ، بينما هو مندهش ، ومستسلم لها .

ويتبدي الاغراء هنا واضحا ، باعتبار أن المرأة تتخلي عن ملابسها ، وتكشف عن فتنتها من أجل الحصول علي شيء ، فالثمن هنا لايهم ، لانها ستحصل علي ما هو أغلي من أى ثمن ، ويتمثل ذلك في الطاقية ، ولذا فان الاغراء رغم أنه صناعي ، لكن بشكل عام يعكس ان الاغراء في السينما المصرية ملتصق بما يمكن تسميته بالجنس الصناعي ، أو الافتعالي ، أو البرجماتي .

ومثلما حدث في « سلطان » ، فان الرجل الشرير هنا ، سرعان ما يتخلي عن هذا النوع من النساء عندما يريد الزواج ، ويفضل امرأة أكثر التزاما ، وشرفا ، وهي ابنة عمه الصحفية ، التي يحبها عصفور الي أن يتزوجها ، لذا فان أمين يقوم بطعن المرأة ، بعد أن يذهب للزواج من ابنة خالته . ومثلما وشت العاشقة بسلطان ، فان المرأة هنا تشي بأمين ، وتبلغ أمره الي الشرطة ، ثم

تدفع الثمن .

وفي « نداء العشاق » ، كما في « صراع في الجبل » راحت الشخصية التي تجسدها الممثلة تحاول الايقاع بين أخوين ، في الفيلم الأول الذي أخرجه يوسف شاهين كانت هي المرأة الفاتنة ، التي تعمل في محلج قطن ، فيحبها الأخ ، وتحب هي الأخ الآخر ، وتهرب معه ، فيطاردهما الاصغر ، ويسعي الي قتل أخيه بأي ثمن. أما في الفيلم الذي أخرجه حسام الدين مصطفي ، فكانت هي المرأة الجبلية التي دسها رجل للايقاع بين شقيقين ، يتعاونان معا في أعمال المنجم ، وسعت من خلال أنوثتها الي اسقاط هالة القدسية والاخاء بين الاثنين ، فنجحت في ذلك بشكل واضح ، وعملت علي ايجاد الفرقة بين الاخوين ، ثم بدأت في التعاطف معهما ، فساعدتهما مرة أخري في أن يلتئم شملهما .

وفي فيلم « فضيحة في الزمالك » لنيازي مصطفي ، بدت في أجواء أقرب الي الفيلمين السابقين ، فهي لم توقع بين أخوين ، وأنما أوقعت أختها في شرك ، دفعتها إلي أن تكون في دائرة الاتهام بالقتل ، والمرأة هنا زوجة لموظف محدود الدخل ، والأخت متزوجة من رجل ثري ، يجعلها تعيش في رغد اجتماعي ، وأمام هذا التباين ، فان الشخصية التي تجسدها برلنتي تلجأ الي الخيانة ، فهي تخون زوجها الشاب الوسيم (عمر الشريف) مع رجل عجوز، ثري ، تذهب إليه في شقته . وتطمع فيما يمنحه لها من مال ، ويأخذ هو من جسدها. هذا الرجل هو صديق لزوجها، وهو لا يتواني عن جذبها اليه . وفي شقته تبدو بالغة الفتنة ، لكنها في احدي زيارتها له تفاجيء به وقد أصيب بأزمة قلبية . ويموت .

ولسنا بصدد تحليل الفيلم ، أو شرح قصته ، ولكن من المهم أن نشير إلي نوع الاغراء الذي مثلته برلنتي عبد الحميد ، فهي لا تتعري في أغلب المشاهد ، ولكنها تتعري معنويا ، حين تبدو ضعيفة أمام المال ، والحياة الرغدة، وهي تبدو عمياء أمام ما يحدث للرجل ، وتهرب ، وتترك أختها لتقع في دائرة الاتهام ،

حين تنسي في المنزل حلي الأخت ، وتشير كل الدلائل أنها القاتلة، فتساق إلي المحكمة . ومن بعد ذلك تشير أصابع الاتهام نحو الزوج نفسه . وعندما تتكشف الحقائق ، يطارد الرجل امرأته في شوارع الزمالك ، وتصعد إلي احدي العمارات ، ثم ترمي بنفسها أمام عينيه.

وفي هذا الفيلم ، بدا الاغراء ، من خلال ارتداء الشخصية المايوه الذي يبدو بالغ الفتنة . علي صاحبة مثل هذا الجسد ، كما نرى القمصان الشفافة التي تبرز مفاتنها ، وتتداولها . ويقول كمال رمزي في حديثه عن هذا الفيلم أن ، كفاءتها كممثلة تظهر بجلاء في العديد من المواقف ، فتكاد تطغي علي العري والفتنة .. فمثلا ، عندما ينفرد بها محمود المليجي في كابينة علي الشاطئ ، ويقتحم زوجها المكان ، تقف مذعورة مع عشيقها خلف الباب ، وتكاد تشعرك بنظرة زائغة أن قلبها سيتوقف حالا . وعندما يخرج ، تزيح كف عشيقها الموضوعة علي كتفها برقة ، وكأنها تقنعك بأن جبلا قد أنزاح من فوق كتفها ، ويطلب الرجل بدناءة قبلة تحت الحساب ، فتمنحه خدها بسرعة كمن تريد أن تتخلص منه دون تجاوب .

٢١ - ناهد شريف

في عام ١٩٦٨ ، وابان نكسة يونيه ، والمعارك علي الجبهة في حـرب الاستنزاف ، فـوجيء الناس في شـوارع القـاهرة ، والإسكندرية ، وبعض المدن الكبري ، بأفيش فيلم جديد يحمل عنوان « شهر عسل بدون أزعاج » وقد كشف عن ظهر عار تماماً حتي ما قبل المؤخرة للممثلة ناهد شريف ، وقد وقف حسن يوسف أمامها بما يوحي مشهد عاطفي يعكسه عنوان الفيلم .

هذه الدرجة من العري ، لم يسبق لأفيش فيلم مصري أن وصل إلي مداها ، لاقبل هذا الفيلم ، أو بعده . ولا شك أنه يعكس مـرحلة جـديدة من النظر إلي الجنس بدأت بمزج عنوان الفـيلم ، بهـذه الصورة التي أحدثت دويا دفعت الرقابة ، فـيما بعد ، إلي تغطية أغلب أجزاء الظهر . لكن ما حدث كان تأكيداً أن الجنس قد تخطي حدود الاغراء ، بمفرداته المتعددة إلي الدخول في مرحلة الجرأة .

وقد ارتبط هذا الفيلم لدي الدراسة التي نقدمها حول مفهوم الجنس في السينما المصرية ، بالعديد من الملامح ، أولها يتعلق بأهمية الفيلم نفسه ، فرغم أنه من الأعمال الأولي لمخرجه أحمد فؤاد ، الذي قدم الكثير من مـثل هذه النوعـية من الافلام ، فانه ناقش مسألة الثأر بشكل كوميدي ساخر ، وقام الفيلم علي مطاردات يقوم بهـا رجل صعيـدي جاء للأخذ بالثـأر من طبيب كـان عليه السفر إلي مرسي مطروح مع عروسه ، ووقع المنتقم بين طرفين ، الأول هو الممـرض الذي تصـوره الدكتـور ، وظل يطارده لأيام عديدة في الصحراء الغريبة ، أما الطرف الثاني فهو والد الطبيب الذي كان عليه حماية ابنه بأى ثمن . هذا الطبيب الذي كـان عليه قضاء شهر عسل بدون أزعاج ، فأزعجه أبوه كثيرا ، وهو ينام في غرفتـه مع عروسه حتي لا يتوه عن ناظريه . اذن ، كان الفيلم

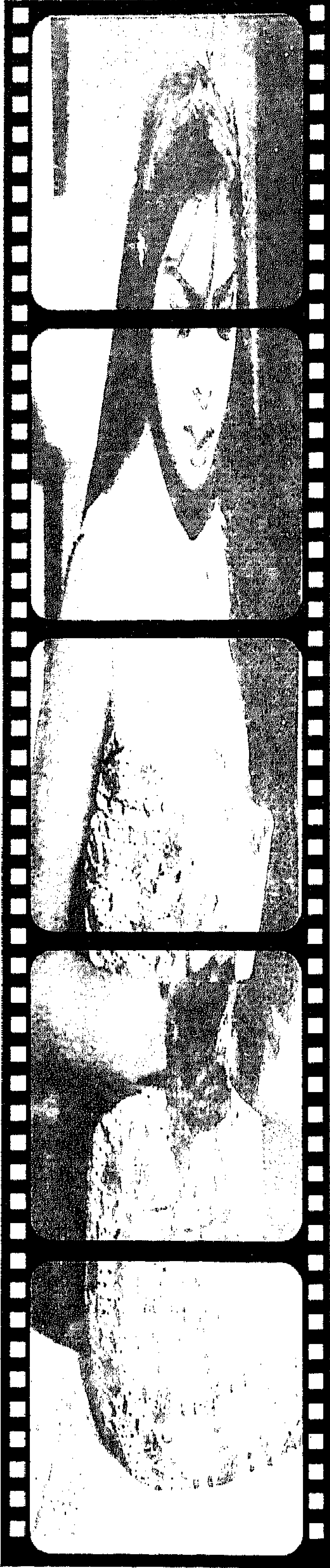
علي غير علاقة بالصورة المثيرة لناهد شريف علي الافيش ، صحيح أن الممثلة قد حاولت في الفيلم أن تأخذ حقها الشرعي من عريسها، فكشفت له عن مفاتنها ، لكن من المعروف أن الاغراء يفقد حدته بشكل واضح في اطار الكوميديا ، فالإنسان الضاحك ، لا ينظر إلي الجنس بنفس الاثارة المطلوبة .

لكن ، أهمية هذا الفيلم أنه كشف عن وجه جديد يختلف بالنسبة للممثلة ناهد شريف ، وكان فاتحة للدخول إلي عالم الاغراء ، والتعري . وأحب أن أؤكد علي الكلمة الثانية بالنسبة لهذه الممثلة ، حيث أنها في أغلب الاعمال التي قامت ببطولتها لم تكن مغرية ، بقدر ما نعرف ، ولم تحدث أي تأثير بالاغراء . وتلك مسألة أخري للنقاش .

فمنذ ظهور الممثلة في أدوار صغيرة في أوائل الستينات ، خاصة « تحت سماء المدينة » ، وحتي عام ١٩٨٦ ، لم يسند للممثلة أي دور من أدوار الاغراء ، كما لم تقم بالتعري . في أفلامها ، كانت هي الفتاة العذراء ، المنكسرة ، التي يمكنها أن تقع في الخطيئة ، وتسبب المشاكل ، لكن دون أي أغراء ، أو حتي تعري . ويكفي أن تراجع أدوارها في أفلام مثل « أنا وبناتي » و « عاصفة من الحب » و « الثلاثة يحبونها » ، و « الوديعة » ، و « وداعا أيها الليل » ، و « العبيط » ، و « بيت الطالبات » ، والكثير منها أخراج حسين حلمي المهندس ، وسوف نري أي فتاة منكسرة ، كانت الشخصية التي تجسدها ناهد شريف في هذه الافلام ، وقد تركت الساحة لممثلات أخريات أن يقمن بأدوار الاغراء ، والقيام « بالتعري » ، بينما جسدت هي شخصية الفتاة المحافظة ، خاصة في « بيت الطالبات » و « الثلاثة يحبونها » و « الوديعة » .

في تلك السنوات ، لم تكن هناك أي ممثلة أغراء بالمعني المفهوم ، بعد أن تخلت كل من هند رستم ، وهدي سلطان وأخريات عن هذه الادوار ، وبدت الساحة مفتوحة لدخول جيل جديد ستمثله كل من ناهد شريف ، وسهير رمزي ، وكان حسن الامام قد راهن علي بعض الممثلات ، فلم ينجحن في هذه الأدوار خاصة ما جده الخطيب في فيلم « دلال المصرية » .

هذا الافيش ، وذلك الدور كان بمثابة فاتحة جديدة لادوار ستجسدها ناهد شريف طوال السبعينات ، وفي آخر الستينات باعتبار أن الممثلة قد رحلت وهي دون الاربعين من العمر (١٩٤٢ ـ ١٩٨١) ، فبعد هذا الفيلم، تكشف ظهور الممثلة في أفلام اعتمدت أدوارها فيها علي العري ، والاغراء ، في المقام الأول ، وقد مثلت الممثلة مرحلة جديدة من ممثلات الاغراء ، فهي لم تكن راقصة ، تكشف عن ساقيها أو مفاتنها أثناء الرقص ، ولم تأت من عالم الغناء ، كما لا يمكن أن نقول أنها ممثلة فاتنة أسوة بفاتنات السينما قبلها ، مثل هند رستم وبرلنتي عبد الحميد ، وهدي سلطان ، وغيرهن ، ولذا سوف نري أن كمية الاغراء الذي كانت تمثله في الافلام يبدو واضحا في كمية التعري المسموح به الذي يمكنها أن تقدمه . وقد بدت الممثلة طيعة لكافة المخرجين الذين



عملوا معها ، فخلعت ملابسها قدر ما هو مطلوب منها رقابيا ، وغير رقابيا .

باعتبار أننا نناقش هنا الافلام التي قامت ببطولتها ، فانه في عام ١٩٦٨ ، أيضا ، قامت الممثلة بدور ياسمينه بائعة اليانصيب في أحدي ، ثلاث قصص ، في الفيلم الذي يحمل نفس العنوان ، والاقصوصة هنا باسم ، دنيا الله ، أخرجها إبراهيم الصحن عن ،نجيب محفوظ ، ، وياسمينة بائعة اليانصيب ، تبدو فتاة عادية في أعين مرتادي المقاهي ، لكن الساعي إبراهيم ، وهو رجل عجوز ، متزوج من أمرأة شمطاء ، يري في عينيها مالم يره غيره ، فيختلس من أجلها مرتبات الموظفين ، ويهرب معها إلي شاطيء البحر ، وهناك كان عليها أن تكشف عن فتنتها أمامه ، سواء وهي ترقص له برداء قصير للغاية ، وهي واقفة فوق مائدة ، وهو يطبل لها ، وقد امتلأت عيناه بالشهوة ، أو سواء وهي في وضع اغرائي تتعمد اثارته ، وهما وحيدين علي شاطيء البحر .

وقد امتلأ نصف القصة الثاني من الفيلم ، بما يثير شهية هذا العجوز ، وأيضا الجمهور ، فهي تعطيه من الحسية ما يتناسب وما منحه أياها من مال ، عوضها عن الفقر ، وعوضته عن شبابه الضائع ، وزوجته الشمطاء . وقد اندمجت ياسمينة داخل الشخصية حتي استطاعت أن تجعله يصرف كل ما إختلسه في فترة قياسية .

وفي فيلم ، حب وخيانة ، للسيد بدير ١٩٦٨ أيضا بدت الممثلة آداة للجنس ، حتي وأن لم يكن دورها به داع للاغراء ، فهي فتاة بسيطة من حي شعبي ، تحب جارها ، وتعيش معه تجربة رومانسية ، والمفروض أن نجمة الأغراء في هذا الفيلم ، هي الراقصة نجوي فؤاد ، لكن ما كتبه سامى السلاموني في مجلة ،فن، عن آداء ناهد شريف ، يعكس ما سبق أن قلناه عن أدوارها ، والتي أصبحت سمة مستمرة في تاريخها السينمائي ، حيث يقول : ،كذلك لم يستطع المخرج السيطرة علي بطلته أو لنقل : شاء لها أن تبدو في حالة أغراء لا تتناسب مع طبيعة الشخصية . حيث نراها منذ المشهد الأول ، ومن دون أية دواع درامية تجلس إلي ، طشت،

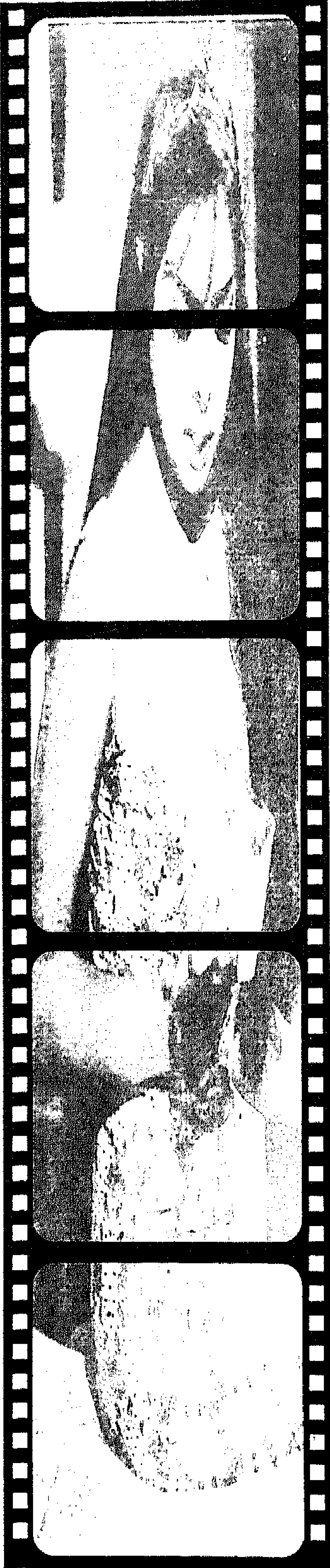
الغسيل في اللقطة الشهيرة وتكشف عن ساقيها ، ثم يأتي حسن يوسف ، حبيبها ليجلس أمامها علي الطشت ، ولقطة العري هنا بدون شك موجهة إلى الجمهور ، لا إلي البطل ، فهي تمانع حتي أن يقبلها ، علي الرغم من صدرها المفتوح ، وساقيها العاريتين ، وهذا شأن ناهد شريف في معظم أفلامها التي حاولت فيها أن تكون بديلة للفنانة هند رستم . وجاءت في معظم الأحيان بديلا فجا .. وركيكا ، .

ونحن لا نضع هنا الممثلة في مجال المقارنة ، حيث أنه لا توجد أي ساحة بالمرة لهذه المقارنة ، فقد تعمدت ناهد شريف من خلال أدوارها ، والمخرجين الذين عملت معهم أن يجعلوا الجسد العارى هو الأساس في الاغراء ، ولم تعتمد في احداث التأثير علي الصوت ، والحركة ، أو ملامح الوجه إلا في النادر القليل . والتعرى هو نوع من الاغراء القصدى ، فهناك فرق واضح بين الاغراء الطبيعي ، والقصدي ، حيث أن المرأة المتعرية تحاول أحداث تأثيرها من خلال جسمها المكشوف أما المرأة المغرية ، فانها يمكن أن تحدث تأثيرها بحركة من شفتيها ، أو بنطق بعض العبارات .

وهناك في عام ١٩٦٩ محطة يجب الوقوف عندها بالنسبة للممثلة وهي فيلم « الناس اللي جوه» من أخراج جلال الشرقاوي ، فهي تؤدي دور زوجة حبسها زوجها في المنزل ، بعيدا عن أنظار الجيران . وذلك بدافع الغيرة ، ولكن هناك صبيا يتلصص عليها فيراها في أوضاع مثيرة ، بلباس النوم ، تتمرغ فوق السرير ، وتبدي لنا من الفتنة ما يسمح بها ، ومثل هذه الشخصية تعاني من حرمان عاطفي ، وجنسى ، وهي تهرب من المنزل بين ان يضبطها الزوج مع عشيقها فى الفراش، معبرة عن مايعتمل في أعماقها من رغبة وشهوة .وفي كل عام من السبعينات هناك علي الأقل أكثر من محطة مليئة بالعطاء الخاص بالممثلة.وقد وجدت ناهد شريف ضالتها في هذا التعري في أفلام عملتها في لبنان ، خاصة أفلام مثل « الضياع » ، و « ذئاب لا تأكل اللحم » لسمير خورى ، ثم «الراعية الحسناء » ، وقد خلعت الممثلة في بعض هذه الافلام كل ما عليها من ملابس ، ولم تترك شيئا لتخيل المشاهد ، ومن المهم أن نتوقف عند فيلم « ذئاب لا تأكل اللحم » في مكان آخر من هذه الدراسة .

لكن لو أخذنا من كل عام من السبعينات فيلما ووقفنا عنده ، فاننا سنبدأ بفيلم « الاشرار » لحسام الدين مصطفي عام ١٩٧٠ ، وهو نفس المخرج الذي قدمها في فيلم مليء بالايحاءات والمواقف الجنسية في العام التالي بعنوان « أمرأة ورجل » .

ففي الفيلم الأول نجد المرأة نفسها وسط رجال يتصارعون من أجل المال في الصحراء . وهناك انثى بينهم ، هي حسب الموضوع ، ابنة رجل ترك مالا مخبئا في الرمال ، وعليها أن تجده



وسط صراع الرجال ، الحرمان هنا يبدو واضحا ، حول المال ، والمرأة . رغم أن الفتاة من المفروض ألا تكون مثيرة للانتباه ، لكن أحد الرجال الثلاثة الذين يحوطونها ،حاول اغتصابها والهجوم عليها . أما الرجل الثاني فانه يدافع عنها .

والشخصية التي جسدتها الممثلة ، تبدو أكثر التزاما من نساء أخريات جسدتهن ناهد شريف ، لكن هذا لا يعني أن الرجال يتلصصون عليها في صحراء ، فهم محرومون جنسيا ، وها هي أمرأة بينهم ، ويفكر أحدهم في أشباع رغباته مهما كان الثمن .

أما في فيلم « امرأة ورجل » فنحن في مجتمع غير مدني ، في منطقة المحاجر ، حيث الحرمان يبدو أشد ، والقتل في هذا الفيلم من أجل أجساد النساء يتكرر ، فجاسر قتل مرتين من أجل جسد المرأة ، في المرة الأولي من أجل العاهرة حميدة ، ويدخل السجن بعد أن قتل رجلا ، كي يجد نفسه بعد الأفراج عنه في حالة عشق مع امرأة أشد شبقا من الأولي ، هذه المرأة تجسدها ناهد شريف ، فنرجس أمرأة متزوجة ، ولكنها صاحبة علاقات متعددة مع رجال كثيرين ، أي أنها عاهرة بشكل غير رسمي . وفي صحن الدار تبدو نرجس شبه عارية ، بعد خروج زوجها اسماعيل ، تطارد الكتاكيت الصغيرة ، وتري جاسر الذي جاء اليها مليئاً بالرغبة ، وهما لا يتحدثان بكلمة واحدة ، بل الاجساد هي التي تتكلم ، وعندما يدخل فراشها يجدها تنتظره ، وما ان يلمسها ، حتي ينفجر المنجم ، دليلا علي تلك الرغبات المكبوتة التي تفجرت في داخل كل منهما .

ولسنا هنا بصدد قص حدوته الفيلم ، لكن تبيان مواطن الاثارة التي تقدمها الشخصية ، فبعد مجموعة من الاحداث المتشابكة يتزوج جاسر من عشيقته السابقة ، ويصور لنا الفيلم المرأة ، وهي ترقص بمجون شديد ليلة عرسهما ، تمارس فيها كافة ألوان الاغراء ، وهناك حوار في الفيلم يعكس مدي اللهيب الحسي الذي تتمتع به المرأة ، حين يقول رجل عنها : « لو ربطتها في رجل سرير .. لا حتلاقيها ، ولا حتلاقي السرير .. أسأل عنها خميس شيخ الغفر » .

وهذه المرأة تبتلع قدرات الرجال ، فبعد أن كان جاسر رمزا للقوة ، والرجولة ، اذا به يفقد بصره ، ولا يعد قادرا علي تحضير اللغم .

ولو شاهدت الكراس الاعلاني الذي يوزع عادة مع الافلام لهذا العمل ، فسوف نلاحظ أنه يعتمد في المقام الأول علي مشاهد عري ، وقبلات ساخنة ، وقد أثار الفيلم الكثير من المتاعب الرقابية ، عبرت عنها اعتدال ممتاز في مذكراتها ، وأفردت عشر صفحات كاملة للحديث عن الفيلم، ويجب الرجوع إلي ما كتبته الرقيبة ، لكن نقتطف بعضا مما قالته عن الفيلم « أصابتني الحيرة .. فالفيلم هابط مستواه الفني لدرجة كبيرة جدا ، وهابط في مخاطبته للجنس . وفي مناظره الجنسية المكشوفة . وأصبحت سمة من سمات الفيلم المصري في ذاك الوقت مخاطبة الغرائز الجنسية. واعتبرت هذا الفيلم من أكثر الافلام المصرية المثيرة التي صادفتني في هذا النوع (مذكرات رقيبة سينمائية ، اعتدال ممتاز ، هيئة الكتاب ١٩٨٥ ص ١٥١) .

ويوضح هذا ما قامت به الممثلة من أغراء وأثارة في هذا الفيلم قد بلغا حدا غير معتاد ، ولم يألفه متفرج الافلام قبل هذه السنوات ، اذن فقد جاءت الممثلة لتقدم ما هو فوق المألوف بالنسبة للاثارة ، وقد انتقلت ناهد شريف بين القاهرة وبيروت كي تجسد المزيد من أدوار الاثارة ، فخلعت كل ملابسها في فيلم « ذئاب لا تأكل اللحم » ، ووقفت عارية تماما أمام زوجها في الفيلم ، فكشفت عن كل أعضائها الممنوعة رقابيا في مصر . وقد قدم الفيلم ثريا كأمرأة عليها أن تخلع كل ما ترتد يه من ملابس بسهولة ، فهي ، حسب الأحداث ، راقصة استربتيز ، كانت فيما قبل ترقص بملابس، وباسم مايا . ثم تزوجت من رجل عجوز ، يعتبر نمطا غريبا من البشر . نصفه عاطفة ، ونصفه سادية ، يطلب منها أن تقف أمامه بلا ملابس . وقد وقفت ناهد شريف ، والممثلة ليز سركسيان في هذا الفيلم بلاملابس أمامنا بعد حذف ورقة التوت المألوفة .

ويقول الناقد مجدي فهمي في مقال عن الفيلم نشرته مجلة «الشبكة» عام ١٩٧٣ أن « سمير خوري » لا يقدم الجنس بصورته المألوفة وحدها ، أي ذلك الذي يتم بين الرجل والمرأة ، وانما يتعداه إلي العلاقات الشاذة فيجعل العمة الكسيحة ، تعتصر جمال الزوجة وشبابها .

وفي هذا الفيلم ، ارتدت ناهد شريف المايوه ذا القطعتين ، بالاضافة إلي المشاهد المثيرة ، وقد وصل المخرج سميرخوري بمستوى الجنس ، والتعرى إلي أعلاه في السينما العربية بهذا الفيلم ، بعد فيلمه « سيدة الاقمار السوداء » .

وفي عام ١٩٧٣ ، بدت ناهد شريف في نفس الصورة التي كانت عليها من قبل في أوائل الستينات ، الفتاة المنكسرة ، التي صارت هكذا بعد أن كانت عاهرة ، اختارها فنان كي يرسمها في فيلم « نساء الليل » فأحبته كأمرأة ، واغتسلت من ماضيها ، والممثلة هنا تؤدي دور زينب ، التي



يحولها الرسام أحمد حمدي إلي نموذج للوحة تحمل اسم «الضياع» ، باعتبار أن زينب وهي فتاة ليل ضائعة . لكنها حين تدخل البيت ، تتغير شيئا فشيئا، فهي في البداية تبدو وقد تعرت ، تكشف عن ساقيها ، وأيضا عن جسدها ، الذى يبدو غير ذي حرمة ، وليست له أي قدسية ، ولكنها عندما تشعر بالحب تجاه الرسام ، تبدأ في ستر هذا الجسد شيئا فشيئا ، وتزيل عن وجهها المكياج الثقيل الذي تضعه بنات الليل عادة .

والجدير بالذكر أن ناهد شريف لم تخلع كامل ملابسها فقط في الفيلم اللبناني المشار إليه ، فقد شاهدتها في المقدمة الاعلانية لفيلم «شاطيء العنف» في بداية عصر الفيديو ، حيث لم تكن هناك رقابة علي الفيديو بعد، وفي أحد مشاهد هذه المقدمة ، رأيت الممثلة تخلع ملابسها تماما في البانيو مع الشخصية التي جسدها فريد شوقي، وبالطبع فهذا المشهد قد حذف من الفيلم عند عرضه في مصر ، لكن يبدو أن الأمر يختلف بالنسبة لعرضه في الدول العربية ، خاصة أن الفيلم من أنتاج عام ١٩٧٥ .

كما يجب الوقوف عندما يمكن أن تقوله الممثلة عن نفسها . ففي أعداد مجلة «الشبكة» لعام ١٩٧٤ ، وفي أول موضوع تنشره المجلة في هذا العدد ، وفي صور تكشف تفاصيل صدرها أسفل زي شبكي ، تحدثت الممثلة عن بدايتها في أدوار الأغراء ، وسوف نقتطف أغلب ماقالته ، مما يؤكد ما سقناه هنا : «أنا أصلا ممثلة دراما ، وأحب جدا هذا اللون الدرامي العاطفي .. ولكن ، حدث أن مثلت في فترة واحدة دورين في فيلمين ، دورا في فيلم «صبيان وبنات» الذي أحببته واندمجت فيه ، وكنت متصورة أن هذا الدور سينجح جدا .. ودورا آخر في فيلم «شهر عسل بدون أزعاج» ، وهو دور هايف . في هذا الفيلم حيث خاب ظني . فقد نجح «شهر العسل» بصورة واضحة ، ولم يلاق الفيلم الآخر نفس النجاح بعكس ما كنت أتوقعه . والسبب هو أنني ارتديت المايوه والبيبي دول في شهر العسل .. وقد بكيت كثيرا عندما حضرت العرض الأول في «شهر العسل» .. بعد أن سمعت تعليقات الجمهور وأنا أكشف عن

بعض أجزاء جسدي .. هل هذا هو ما يريده الجمهور . وهل الفنان يبقى بهذه الطريقة ؟ وأخذت أفكر . لو أن العري هو الفن فأنا علي استعداد لأن أترك الفن وأبحث عن وظيفة أخري ...

« ومنذ ذلك الوقت أخذ المخرجون يطلبون مني أن أتعري علي الشاشة .. وعندما أقرأ السيناريو الجديد ، لأجد فيه أي مجال للعري .. وحينما يأتيني كشف الملابس ألاحظ « ثلاثة ما يوهات ، ثلاثة بيبي دول » ، وأتعجب . فالسيناريو نظيف من هذا ولكن لا فائدة من الكلام .

« انهم دائما يصرون علي أن أكشف أجزاء من جسدي ، حتي لو كان الدور لا يحتمل ذلك ، ويقولون أن الافلام المستوردة كلها جنس وعري . ويجب أن نتطور كما تطورت السينما في الخارج .. وأنا لا أمانع في ذلك فالجنس في حد ذاته تمثيل . ولا مانع عندي من أن أؤديه إذا كان من صميم الموضوع » .

ومن الواضح أن فترة التعري التي مرت بها الممثلة قد طالت لسنوات لم تحدث لنجمة أغراء من قبلها ، خاصة هند رستم التي كثيرا ما قورنت بها كافة نجمات السينما . فاذا كان عام ١٩٧٣ قد شهد فيلم « نساء الليل » بما به من مشاهد تعري عديدة ، فضلا عن الوظيفة التي تعمل فيها زينب ، فان نفس العام قد شهد فيلما به المزيد من المشاهد هو « أشرف خاطئة » ، وفي العام التالي تنافست ناهد مع ممثلات من بولندا في المايوهات ، والفيلات الساخنة في فيلم بولندي مصري مشترك يحمل عنوان « لغة الحب » وتكالبت علي جسدها أزياء البيبي دول كما نسميها ، وهو الرداء الذي ارتدته كارول بيكر في فيلم بنفس الاسم عام ١٩٥٦ من أخراج ايليا كازان ، وأطلقها إلي عالم الاغراء والجنس ، فرأيناها به في أفلام مثل « عريس الهنا » و « ليالي لن تعود » ، و « الساعة تدق في العاشرة» عام ١٩٧٤ ، وفي العام التالي ظهرت في حالة اغراء عالية كما أشرنا في « شاطيء العنف » ، ثم «شهيرة » .

ومن الواضح من قائمة الممثلة أن الكثير من هذه الافلام ، مهما كانت درجة الاثارة بها ، لم تكن بذات أهمية. ومن هذه الافلام : « الساعة تدق العاشرة » لهنري بركات عام ١٩٧٤ . و« لا تتركني وحدي » في نفس العام ، وفي هذا الفيلم مثلا صار علي زيزي أن تلاحق محمود في كل مكان من أجل الايقاع به ، ومن الواضح أن المرأة عندما تود الايقاع برجل فانها تستخدم سلاح الاغراء والجنس ، وكلما قاوم محمود رغبة المرأة وأعرض عنها ، اشتدت بها المشاعر إلي أن تمتلكه بين يديها فتلجأ إلي وسائل أخري من أجل الاغراء ، وسحبه إلي فراشها .

وزيزى في هذا الفيلم امرأة شريرة ، أو ذات أفكار رديئة ، فهي مدفوعة من أخيها عادل ، للسيطرة علي شركة يمتلكها رفعت النجار والنيل من زيزى وعادل ، ولكنه يثق في محمود أكثر من ابنائه ، وفي داخل البيت والعمل ، تدور منافسة علي قلب الشاب الطيب من المرأتين معا .

والاغراء الجنسي مرتبط ، في الافلام التي جسدتها ناهد شريف ، بالسلوك السيء وبامرأة



منحلة ، هذه المرأة تلجأ إلي نزع ملابسها ، أو تبيان فتنتها من أجل تحقيق شيء يرتبط بالسلوك والنوايا الشريرة . ولذا فان الادوار التي لعبت فيها الممثلة شخصية إنسانه معتدلة ، أو طيبة ، فان مساحة الاغراء ، أو الاثارة ، كانت أقل بكثير من الافلام التي قامت فيها بدور المرأة الشريرة ، ويحدث ذلك أيضا في نفس الفيلم الذي تتحول فيه الشخصية من جانب اللهو والعبث ، إلي الالتزام الأخلاقي والاجتماعي .

ولدينا من الافلام الأولي ، نموذجا في « سؤال في الحب » لبركات عام ١٩٧٥ . فمني هنا زوجة لرجل لا يدرك أن هناك فاصلا يجب أن يقيمه بين تصرفاته في الماضي والحاضر . حيث استمر الزوج في مغامراته النسائية بحجة أنه عندما يكون مع أمرأة أخري يشعر بالشوق لزوجته . ومني أمرأة بيت ، ملتزمة ، وفية لزوجها ، تعلم أن ممدوح يخونها ، وأنه يذهب إلي بيت دعارة تملكه أحدي الخياطات ، وتريد أن يعرف زوجها بأنها تعلم كل شيء عنه ، فتخبره أنها فصلت فستانها الجديد عند خياطة تدعي اقبال .

الدور هنا لا ينم عن أي اثارة أو أغراء ، بل عن التزام ، ومثل هذه الشخصية ليس من السهل أن تتعري ، أو أن تكشف عن مفاتنها لغير زوجها ، ومشرع لها أن تفعل ذلك حين تحاول أن تكشف لزوجها أنها لاتقل اثارة ، وجاذبية عن العاهرات اللائي يطاردهن . ورغم أننا أمام زوجة فاضلة ، يخونها زوجها ، فان أغلب المشاهد التي تظهر فيها المرأة مع زوجها ، في المنزل بالطبع ، تبدو وقد ارتدت قميصا بحمالات تكشف عن مفاتن جسدها ، بما يعني الاغراء والجاذبية للمتفرج ، ومما يدفع إلي التساؤل : لماذا يخون ممدوح مثل هذه المرأة؟ أليس لديه أريحية للنساء ، وذوقاً للتمييز ؟

وهناك أفلام أخري قامت فيها الممثلة بأدوار امرأة ضائعة ، عليها أن تظل في حقل الضياع لفترة طويلة ، حيث يرغمها رجل علي ارتكاب الموبقات ، والرذيلة ، وأدمان المخدرات وتعاطي

الحقن مثلما حدث في فيلم « الايدي القذرة » لأحمد يحيي عام ١٩٧٧ ، وفي هذا الفيلم ، بدت الشخصية التي تجسدها ، وقد أهانت جسدها ، وأنهكته في الخمور ، والادمان ، والجنس ، فبدا جسدا لا كرامة له ، لاتهم صاحبته أن أنكشف أمام الآخرين ، أو تغطي ، وفي فيلم « الوحش داخل الإنسان» لاشرف فهمي ، لعبت الممثلة دور المرأة التي تخون زوجها الابلة مع صديقه فتتفق معه علي قتل الزوج ، وصدفة ، في هذا الفيلم أقل تعريا مما كان يجب أن تكون عليه ، فهي أمرأة تعاني من الحرمان الجنسي ، والعاطفى بسبب ضعف زوجها ، وعلاقتها بمحمود تنم عن توقد جذوة في الجسد الذي ظل راقدا في غفوة طوال سنوات كثيرة . ورغم أن الدور جنسي في المقام الأول ، ألا أن مساحة الاغراء بدت ضعيفة ، والجدير بالذكر أن الفيلم الذي عرض عام ١٩٨١ ، كان من بين الأعمال الأخيرة للمثلة.

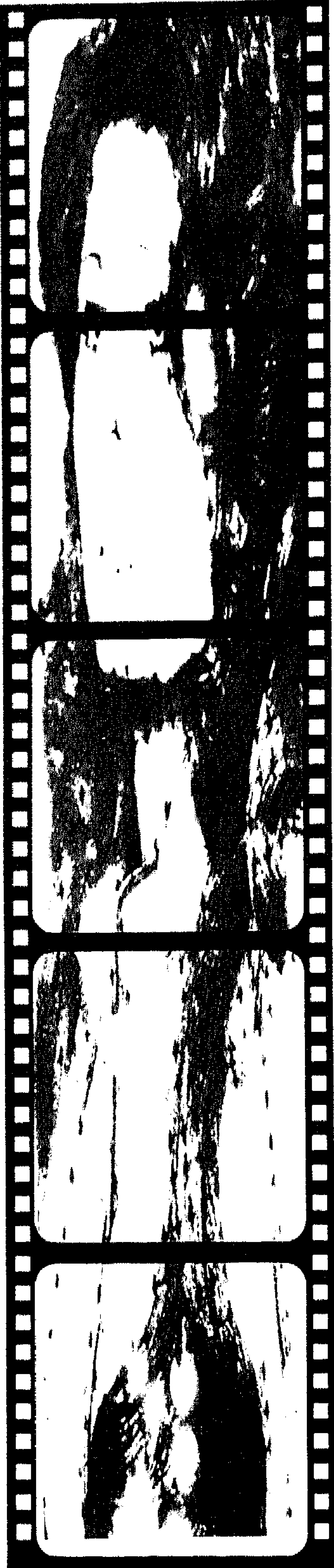
أما دور ناهد شريف في فيلم «سوزي بائعة الحب» فهو يدل علي التحول الذي يبدو في ملابس سوزى ، وسلوكها، فهي عاهرة، تصطادها مجموعة من الشباب ويأتون بها إلي شقتهم، وتبدو سوزى بملابسها بالغة الفتنة وشديدة الأعجاب بجسدها، فهي تطلقه علي من حولها ليحدث تأثيره، ففتحة الصدر للفستان الأحمر، اللافت للنظر، تبدو واسعة تكشف عن منطقة النهد في الصدر، وهي تتكلم، وتنطق علي طريقة الغانيات بالطبع، تتأوه، وتتغنج من أجل اشاعة الاثارة فيما حولها، وتملأ المكان الذي تذهب إليه بالشبق، ويبدو ذلك واضحا في النكات الحسية، والتعليقات الساخنة التي تشع منها وهي في شقة الشباب.

وسوزي هذه تتحول إلي امرأة أكثر التزاما، وجدية، بعد أن تواجه من قبل أحد الطلاب بجمود، فهو لا يميل إليها مثلما يحدث من الآخرين، ويبدو أمامها شابا له فلسفته وموقفه من الحياة ، ويري أن الجسد مهان، ولذا فسرعان ما تشعر أنها أخطات في حق هذا الجسد.

وهناك تشابه واضح بين زينب في « نساء الليل » وسوزي في هذا الفيلم ، حيث تمر المرأة بمرحلة تحول ، وصفاء نفسي ، فتخلع ثوب العري ، كي ترتدي الثوب الوقور ، وتقل الابتسامة المصطنعة من فوق شفتيها ، وتتحدث لغة العقل والمسئولية . ومن الواضح أن السينما لا تقبل توبة هذا النوع من النساء ، باعتبار أنهن قد تجاوزن الخط الأكبر فيما قبل ، ولذا فان نهاية كل منهن تبدو شديدة المأساوية .

وفي أفلام ناهد شريف الأخيرة ، بدت الممثلة كأنها قد ارتدت نفس الثوب ، فقامت بأدوار غير قائمة علي الاغراء والاثارة ، وفي فيلمها الاخير « مرسي فوق مرسي تحت » عام ١٩٨٣ ، والذي يحمل عنوانا آخر هو «الارملة تتزوج فورا » قامت الممثلة بآداء دور الزوجة التي أكتشفت أن زوجها الراحل لم يكن وفيا لها ، وأنه كان متعدد العلاقات فأصابها شك من كل الرجال . والمصادفة ان نفس الدور قد جسدته هندرستم في فيلم « العريس الثاني » بعد أن كانت قد توقفت عن أدوار الاغراء في عام ١٩٦٧ .

٢٢ - سهير رمزي



أغلب ممثلات الاغراء في السينما المصرية ، لم يكشفن عن أنوثتهن الطاغية في التجارب الأولي من الأفلام اللاتي قدمنها. وبدت هذه الأفلام الأولي في حياة كل ممثلة منهن، بمثابة التجارب البريئة ، والرومانسية، وعندما ظهرت سهير رمزي في نهاية الستينيات في أدوار قصيرة في أفلام مثل «الناس اللي جوه»، و«ميرامار» و«الحسناء واللص»، لم تكن تنبئ بأنها سوف تلفت إليها الأنظار طوال عقدين من الزمن علي الأقل، لما تتمتع به من جمال، وانوثة طاغية، صارت هي عنوانها في أكثر أفلامها.

وسهير رمزي في فيلم «ميرامار» هي التلميذة التي تحب منصور باهي، الثوري المتمرد، الذي يخرج عن النظام الحاكم في تلك الآونة، وهي تقابله عند محطة القطار، تبدو خائفة عليه، وتدعوه إلي الابتعاد عن المتاعب، خاصة أن شقيقه الضابط الكبير في الداخلية يحاول حمايته، وابعاده عن مصدر المعاناة.

وفي هذه الأفلام الأولي التي قامت ببطولتها سهير رمزي، لانكاد نتبين ملامح ممثلة تترك أثرها في ذاكرتك، ليس فقط لأنها أدوار صغيرة، بل لأنها لم تترك أي أثر في الذهن، وقد كان علي الشخصية التي تجسدها الممثلة أن تخلع بعضا من ملابسها، وأن تكشف عن المفاتن التي تتمتع بها، كي تبدو شبه كنز ثمين، تم كشف معالمه، وكي تدخل بعد ذلك إلي دائرة النجومية في عالم الأغراء. ولعل فيلم «ثم تشرق الشمس» لأحمد ضياء الدين ١٩٧٢ ، قد كشف بكل جلاء عن هذه الموهبة الجسدية، وعن ممثلة أغراء بلا نظير في سنوات السبعينيات. ولم تكن سهير في هذا الفيلم بطلة مطلقة، بل هي ممثلة ثانية، باعتبار أ ن نجلاء فتحي هي النجمة الأولي والمطلقة للفيلم، أما سهير فهي تؤدي

دور الممرضة التي تغوي الأخ الأصغر، فتخلع له بلوزتها، ثم تتمدد فوق السرير، وقد برزت مفاتن صدرها بشكل خاص، وراحت تغريه لدرجة أسالت لعابه، وهذا الرجل يتزوج من الفتاة الصماء، ويبقي علي علاقته مع العشيقة الحسناء.

وقد شهد عام ١٩٧١ ميلادا فنيا بالنسبة لسهير رمزي، حيث عرض فيلماها «ثم تشرق الشمس»، و«ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال في الربع الأخير من نفس السنة ولم تكن الممثلة في الفيلمين بمثابة بطلة مطلقة، بل كانت هناك في الفيلم الأخير كل من ميرفت أمين، وماجدة الخطيب.

وإذا تحدثنا عن الفيلم الأول، فلا يمكن أن نغفل التقرير الذي كتبته اعتدال ممتاز في «مذكرات رقيبة سينمائية» في قرابة أربع عشر صفحة. التي اعترفت فيه أن جرعة الجنس جاءت في هذا الفيلم كبيرة ومضاعفة، ولاشك أن سهير هي التي كانت تمثل هذا الجانب، باعتبار أن فايزة (نجلاء فتحي) كانت نموذجا للفتاة البريئة، المريضة الملائكية الشكل، والسلوك. وتقول الرقيبة عن هذا الفيلم في بداية صفحاتها عنه أنها تحدثت مع المؤلف والمنتج والمخرج حول تحفظاتها، «ورغم تأكيدي لهم بتخفيف مناظر الجنس، والجنس للجنس حفاظا علي الآداب العامة لم يكن هناك التزام بذلك عند تنفيذ الفيلم، والأكثر من هذا أضيف إلي الفيلم بعض المشاهد والأحداث الجانبية، الأمر الذي اعتبرته الرقابة خروجا علي الآداب العامة، لأن جرعة الجنس جاءت كبيرة وضاغطة».

ودولت في هذا الفيلم، هي الممرضة التي جاءت لمراعاة فايزة، أثناء سفر خيري - رشدي أباظة - إلي الخارج، ويبقي يسري بين امرأتين الأولي الممرضة الفاتنة، والثانية هي فايزة المريضة، وقد تزوج الأخ الأصغر يسري من فايزة، كي تظل دولت علي علاقتها الحسية به».

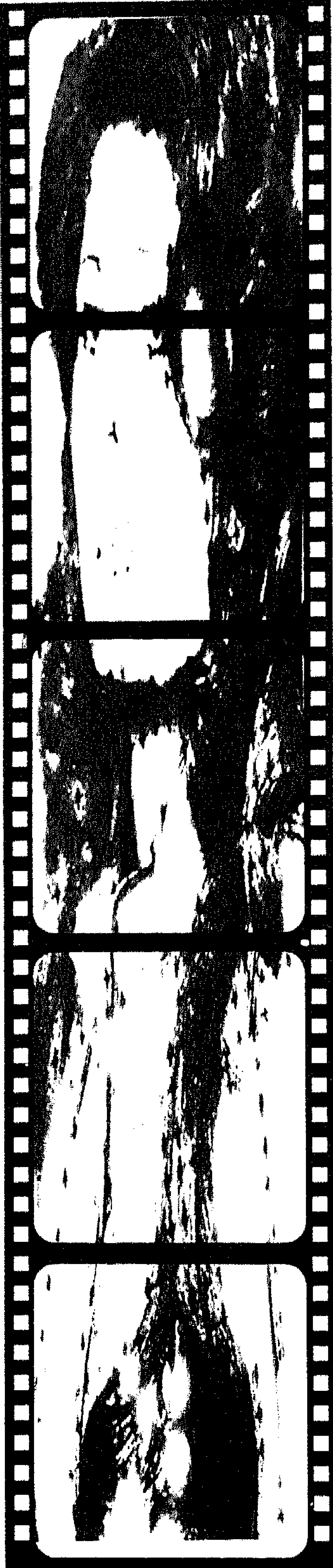
وتقول اعتدال ممتاز أن الفيلم بعد ثمانية أشهر علي الترخيص بعرضه، جاءت تعليمات من الدكتور عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء، ووزير الأعلام والثقافة عام ١٩٧١، بحذف بعض المشاهد بعد أن كان الفيلم قد عرض بدور العرض، ومن هذه المشاهد علي سبيل المثال:

– مشهد دولت - سهير رمزي - تتحسس بيدها صورا عارية وهي تنظر إليها بشبق ثم دخول نور الشريف، ومنظر خلع ملابسها والجلوس بجواره والتركيز مرة أخري علي لقطة للمجلة، ثم العودة إليهما لنراهما وهما يرتديان ملابسهما.

– حذف منظر لفخذها العاري في اللقاء الجنسي بينهما، سهير رمزي ونور الشريف.

– منظر صدر دولت العاري وهي مستلقية علي الفراش، وكذلك مشهد صدرها ورشدي أباظة يضع قبلة عليه.

– منظر بيت الدعارة.



أما في الفيلم الثاني الذي عرض في نفس العام ، فهو «ثرثرة فوق النيل» ، وفيه جسدت دور الموظفة ليلي زيدان، وهي شابة فقيرة ، متمردة علي واقعها المادي الذي لا يكفل لها العيش الذي تريده، وهي تأتي إلي العوامة التي تجمع نساء باحثات عن الجنس، والوقت الممتع بالنسبة لهن، حيث يغرق الجميع في اللذة، ولا تتواني ليلي عن خلع ملابسها عندما يطلبها إلي ذلك أحد الرجال الكثيرين في العوامة، وقد ارتدت الممثلة الجونلة القصيرة التي كانت سائدة في أوائل السبعينيات، مما عكس مدي ما تتمتع به من جمال، وفتنة، وقد لفت ذلك أنظار الرجال. فحاموا حولها في هذا الفيلم، حيث أن الكثيرين منهم في غيبوبة المخدرات ، والجنس.

جاءت الممثلة في فترة بدت فيها السينما المصرية، كأنها تود أن تكشف عن فتنة مالديها من ممثلات لأكبر قدر المساحة المسموح بها.. وقد تنافست الممثلات في تلك الفترة، ليس فقط في ارتداء المايوه ذي القطعتين، بل أيضا في خلع المشد، وامساك الصدر باليدين، وسوف تناولنا هذا التعري في فصل آخر من هذا الكتاب، وبدا من الواضح أن سهير رمزي حين كانت ترتدي هذه المايوه، فهي تجب كل الممثلات اللائي فعلن نفس الشيء، ولا نريد أن نفاضل بينهن، لكن من رأي الممثلة في فيلم «ثم تشرق الشمس» وهي تحاول اغراء الأخوين، ثم من شاهدها بعد ذلك بالمايوه القطعتين، وحتي إذا ارتدت المايوه القطعة الواحدة في أحد أفلامها الأخيرة وهو «الفضيحة»، يتأكد أنها لم يكن لها مثيل في الفتنة، ويمكن أن نقول أنها قد تجاوزت في فتنتها نجمة كبيرة، مثل هند رستم ، التي لم ترتد سوي المايوه العادي في بعض أفلامها، لكن تبقي هذه الأخيرة في دائرة الضوء بشكل أفضل لانها عملت في أفلام هامة كثيرة ، بينما تعاملت السينما المصرية مع جسد الممثلة، باعتباره فاتن، دون النظر إلي موهبتها في التمثيل، وكانت في الكثير من الأفلام مثال للإثارة الحسية.

ولذا فلا يمكن أن نجد في السنوات الأولي من السبعينيات

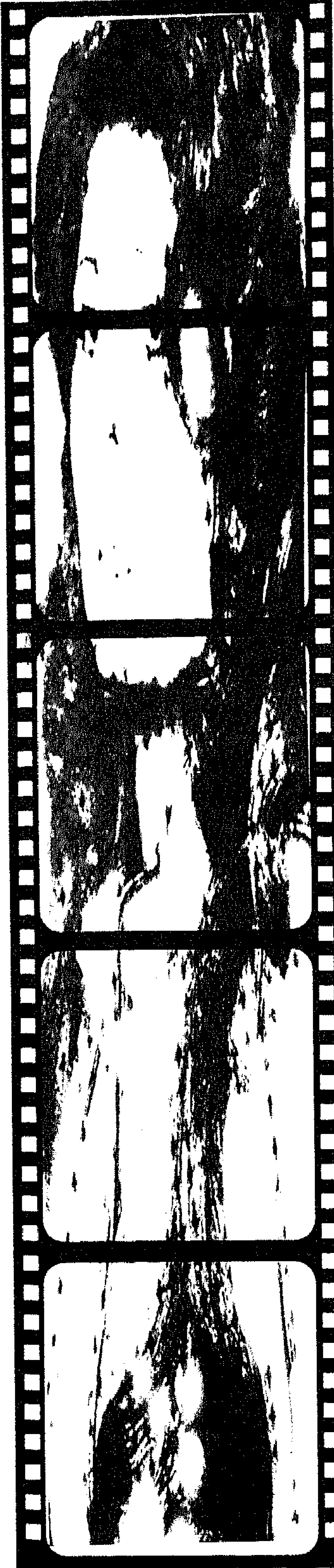
فيلما يمكن أن يبقي في دائرة الاهتمام من مجموع الأفلام التي اضطلعت ببطولتها. لكنها بدأت في التغيير بداية من عام ١٩٧٦ حين قامت بدور فتاة مسيحية تحب مسلما، ثم تدخل الدير عندما تفشل في الزواج منه. ورغم ذلك فأن الافلام الجيدة الباقية منها في السبعينيات لا يمكن الوقوف عندها كأعمال سينمائية مهمة، وذلك هو الفرق بين ممثلة وأخري، أو بالضبط بين هند رستم، وسهير رمزي.

وفي أفلام الممثلة في النصف الأول من السبعينيات ، بدا المايوه الساخن بمثابة الرداء المشترك الذي كان عليها أن تظهر به، وذلك مثلما حدث في « شياطين البحر» لحسام الدين مصطفي ١٩٧٢، حيث تبدو في أغلب مشاهد الفيلم التي ظهرت بها في قارب، بالمايوه البكيني، وهي أقرب إلي الدمية، يقوم الاصدقاء الثلاثة بالمنافسة عليها، وتقبيلها بالتناوب مرددين «أختي حبيبتي»، ولم تكن الممثلة في هذا الفيلم أي دور سوي أنها جسد جميل، يثير الرغبة في الرؤية، وأيضا يضحك الشباب الثلاثة حمادة وصلاح وحسن في التندربه ، وبفتنته. ولو أراد القارئ أن نعكس له كيفية ظهور الممثلة في فيلم آخر وهو «الكل عاوز يحب» لأحمد فؤاد عام ١٩٧٥، فإن الكراس الدعائي قد تضمن مجموعة من الصور التي تنافست فيها الممثلات بارتداء المايوه، أو بنزع مشد الصدر، ابتداء من الممثلة الرئيسية في الفيلم، وحتي بقية الممثلات اللاتي قمن بأدوار ثانوية مثل نادية ارسلان، إلي الممثلات الكومبارس.

وقد قدم أحمد فؤاد مثالته بنفس الطريقة التي قدم بها ناهد شريف في «شهر عسل بدون أزعاج»، وعملت معه في أكثر من فيلم منها «حياة خطرة» ١٩٧١، و«شيء من الحب» ١٩٧٣، و«٢٤ ساعة حب» ١٩٧٤، و«الكل عاوز يحب» ١٩٧٥، و«مين يقدر علي عزيزة» ١٩٧٥ ، ثم «امرأة في دمي» ١٩٧٨، وفي كل هذه الأعمال، جسدت المرأة دور الزوجة ، أو الفتاة التي ترتدي ملابس الفتنة ، والأثارة.

وحسب قصة الفيلم، فإن الممثلة تقوم بدور فتاة محافظة، من اسرة متزمتة. فابن العم مسعود شاب متزمت ويريد الزواج منها رغم زواجه من نفيسة، إلا أن أحمد يحبها، ومن أجل أن يكون قريبا منها يتخفي في هيئة رجل عجوز ويدعي أنه مدرس شقيقها الخصوصي، حتي يضمن أن يقابلها دون أن يسبب له مسعود المشاكل. ورغم أن الفتاة هنا محافظة، فإن الفيلم يصورها لنا في أحد المشاهد، وقد ارتدت مايوه قطعتين، وقد اتكأت علي قدميها ويديها، كي تتلقي قبلة من أحمد وسط حديقة مهجورة.

أما في فيلم «٢٤ ساعة حب» فانها تجسد دور زوجة لضابط يعمل بالبحرية ، وحسب طبيعة أعمال كل البحارة، فأنهم يتغيبون خارج المنزل لأسابيع، وربما لأشهر ، ويحصل الزوج، مع اثنين من زملائه علي اجازة ويعود إلي امرأته، لكنها تبدو منشغلة عنه بعملها، فهي مني الصحفية



المهتمة بكتابة التحقيقات، وبالتالي فهي منصرفة عن زوجها ، وبيتها، مما يثير غضب الزوج ، فيوحي لها أنه علي علاقة بأمراة أخرى، ومثل هذه الشخصية لاتبدو امرأة مغرية، وتصورها السينما بالغة الجدية، وكم رأينا أمثالها من نماذج، لكن عندما يتصالح الزوجان، فإن مني تبدى مفاتنها لزوجها ، بما يعوض ما منعته عنها طوال الساعات التي بها علي أجازة.

ومن المهم الوقوف عند فيلمين ابدت فيهما الممثلة الكثير من فتنتها، حتي ولو لم يكن ذلك حسب وقائع القصة،الفيلم الأول هو «بنت اسمها محمود»، لنيازي مصطفي ١٩٧٥، والثاني «سيقان في الوحل» لعاطف سالم ١٩٧٦.. فحسب الفيلم الأول، فإن حميدة فتاة غير مرغوب فيها، باعتبار أن أباها المحافظ المعلم فرغلي صاحب محلات الموبيليات ، يرفض هذه الفكرة ويري أنه قد آن الآوان كي تتزوج ابنته، وتستطيع حميده بمعاونة حبيبها الدكتور حسن أن تخدع والدها وتوهمه بأنها تحولت إلي رجل بعد أجراء عملية جراحية لها. ويقرر الأب أن لا يعرف أحد بالأمر الذي صدمه، ويخبر الناس بسفر ابنته حميدة، وعودة ابنه محمود. وهذا المحمود يبدو شابا جميلا، يثير قلوب النساء، وشهيتهن، خاصة الجنسية منهـا، وهناك أكثر من امرأة تحاول أن تنال منه لحظات حب. وتتهافت البنات علي الزواج من الشاب.

ورغم أن هذه الشخصية يجب أن تكون غير مثيرة للاغراء ، فإن الفتاة تذهب بدون داع إلي النادي، وتبدو بالغة الفتنة وهي بالمايوه القطعتين.. وكأنما يؤكد المخرج أن بطلته حسناء في صورتها كرجل وكأنثي. ويحدث هذا تحت بصر وسمع خطيب حميدة، الدكتور حسن ، وقد لفتت الشخصية انظار الناس بفتنتها.

وفى فيلم «سيقان في الوحل» جعل عاطف سالم شخصية فردوس تفعل أي شيء من أجل أن تشبع الطموح في أعماقها، وفردوس خارجة من السجن لتوها مع اثنتين من الزميلات. همها هو أن تلبس الثياب الغالية، وأن تتمتع بالحياة ، دون أن تدفع الضريبة المستحقة علي هذا النوع من الدخل. والضريبة تسدد من

الجسد ـ كما كتب مجدي فهمي ـ في دراسة له حول هذا الفيلم نشرته مجلة «الشبكة».

في البداية، قبل السجن وقفت علي الطريق، تشير إلي السيارات الفارهة، ثم ركبت مع شاب ثري، صحبها معه، وفي بيته كانت هناك مجموعة غالية من الساعات، وفي حجرة النوم، لم تستطع أن تمنع نفسها من الاستيلاء علي واحدة من الساعات. وتم ابلاغ النيابة ضدها، أي أنها قد دخلت السجن بتهمة السرقة، وليس بتهمة الاتجار بالجنس، رغم ما كانت تفعل ذلك بدرجة معينة. وعندما خرجت فردوس من السجن فعلت نفس الشيء، وعلي الطريق التقطها علاء بعد أن صدمها بالسيارة ، فصحبها إلي عزبة أبية، وقد صور لنا الفيلم شخصية الأب عصفور بك (عبد المنعم مدبولي) مليئة بالمجون، فهو بصاص، راح يتلصص نظرات إليها، بل أنه دخل غرفتها، وهي مرتدية قميص نوم أسود بالغ الفتنة. وقد صارت المرأة بما لها من جاذبية خارقة محط تنافس، خفي ومعلن، بين ثلاثة رجال، هم الأب عصفور، وابنه علاء ، وعامل بالمزرعة.

وقد صور الفيلم المرأة طيبة، طوال الأحداث ، لكن هذا لا يمنع أنها امرأة شهية، تقبل، من أجل أن تعيش، استقبال الأب ، وهي شبه عارية. ويعكس هذا بعض صور بنات الاغراء كما صورتهن سهير رمزي، فهن من جانب طيبات، في جسد كل منهن قلب، وخير متدفق ، ولكن من ناحية أخري، فإن كشف الجسد الفاتن يبدو كأننا أمام شخص آخر له سلوك مختلف.

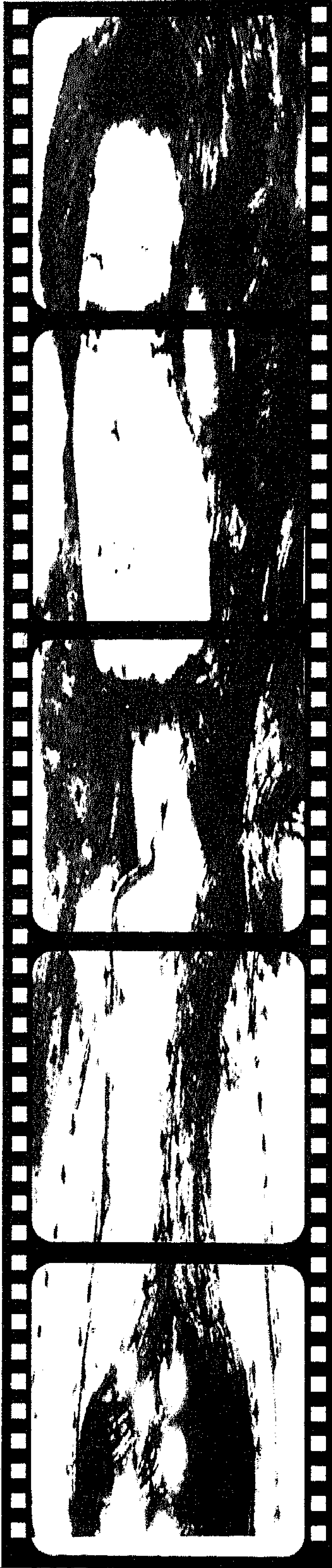
وفي معرض حديثه عن الفيلم ، يقول مجدي فهمي في نفس المقال عن شخصية مني، أنها انسانة لا تريد البيت شرا، لذا كان يجب أن تبني، لا أن تكتفي بمنع الهدم. كان في وسعها مثلا أن تدفع الابن إلي الاهتمام بدروسه».

« ولكن عاطف اراد للقصة الاغراء، والاضحاك .. فقط لاغير».

وحسب مجموع الصور التي نحتفظ بها من هذا الفيلم ، فبالاضافة إلي مشهد بالغ الاثارة بين الفتاة، والأب صاحب المزرعة، فهناك مشهد قبلة تجمع بين العروس والابن علاء، يبدو كل منهم وقد تعرى من أعلي، بما يوحي أن هناك لقاء بين الشخصيتين أى أن فردوس قد ارتكبت الخطيئة مضاعفة بين الأب والابن معا.

وفي مقال آخر عن الفيلم، كتبه فتحي فرج في « روزاليوسف» يقول الناقد « ولما كانت ، أى فردوس تكشف عن مفاتنها في حدود الاثارة اللازمة تجاريا والتي توافق عليها الرقابة، فلقد حظيت بحب الجميع».

ومن الواضح أن الممثلة لم ترم بما لها من فتنة في كل الأفلام التي مثلتها فى تلك الفترة، بل عملت في أدوار خلت تقريبا من الأغراء ، مثل دورها في فيلم «لقاء هناك»، و«رحلة الأيام»، و «عالم عيال عيال» و«بالوالدين احسانا» عام ١٩٧٦ ، ولكنها كانت إذا عادت إلي أدوار الأغراء، فإنها تقدم



نفسـهـا بشكل ملفت للنظر ، مثلمـا حـدث في « أين المفر» ، و«مع حبي وأشواقي» ، و«المرأة هي المرأة» و« رجل فقد عقله» ،و «البنات عايزة أيه» .

ولسنا هنا بصدد تقويم هذه الأعمال فنيا، وأنما نحن في هذا الحديث فحاول القاء الضوء علي ما تمثله الفنانة من أدوار اغراء . فمن الواضح أنه كلما مرت السنون، كلما تخلت الممثلة عن هذه الأدوار، لكن ذلك لم يحدث بشكل نهائي. لدرجة أنها في أحد آخر أفـلامــهـا، ارتدت المايوه، علي الشـاطـيء، وذلك في لقطة تم تصويرها عن بعد .

وقد قدم بركـات الممثلة في أدوار الأغراء، وجعلها ترتدي المايوه في أفلام من طراز «مع حبي وأشواقي» ١٩٧٧، فهناك لقاء بين نادية والشاب حمدي في احدى الجزر اليونانية، وفي هذه الجزيرة ارتدت من ملابس ما يتراءي لها، وما يناسب المكان، والجزيرة، خاصة المايوه القطعتين. وبرنس، وقد صور الكراس الدعائي للفيلم علي غلافه الخارجي صورة تجمع بين الاثنين علي الشاطئ، وقد تمددت نصف عارية، أما هو فقد بدا ببنطال جينز فقط، وقد هم بالاقبال عليها.

وقد عاش الحبيبان في الفيلم داخل هذه الجزيرة يرتعان من الحب، ثم تمددت الممثلة بالمايوه فوق الرجل في مشهد آخر، ولا شك أن هذه المشاهد قد تتبدد من ذهن المتفرج، بعد سنوات من مشاهدتها، لكن متابعة المطبوعات الاعلانية من هذا الطراز تجعل المرء يتأكد أن المخرجين، والمنتجين ينظرون إلي ممثلتهم كسلعة لجلب أكبر عدد من المتفرجين. وقد حدث ذلك في أفلام أقل أهمية من الناحية الفنية، حتي وان كانت لمخرجين من طراز بركات.

وقبل أن نتوقف عند فيلم ، جمع بين ما تتمتع به الممثلة من فتنة، وبين أهمية الفيلم الفنية، وهو «المذنبون»، فمن المهم أن نشير مجددا أن الممثلة لم تتوقف فقط عند هذه الحدود. ففيلم «الطائرة

المفقودة، يصورها مضيفة لاتود خطف زميلها الطيار من زوجته، وفي فيلم « حتي لا يطير الدخان» قامت بدور خادمة ، تعمل لدي شخص تحبه، ورغم أن الطلاب يغتصبونها داخل غرفة، فاننا لا نشاهد واقعة الاغتصاب إلا من خلال تعبيرات وجه الطالب الذي تحبه.

أما فيلم «المذنبون» ، فإنه يعد النموذج الأمثل لما يكون عليه الجنس في السينما المصرية، لدرجة أن المرء يشعر كأنه في بيت للهيب الجنس، فهناك متعة جماعية تقريبا في بيت الممثلة سناء، حيث تدعو إلي منزلها نماذج عديدة من أشخاص تعرفت عليهم في أماكن عديدة، منهم مدير المجتمع التعاوني الذي يدبر لها كميات كبيرة من التموين لازمة لسهراتها الماجنة الجماعية، ومنهم ناظر المدرسة الذي سرب لها أسئلة الامتحان، من أجل عيون تلميذ، هو ابن صديقة لها. وأشخاص عديدون، بعضهم كان له اتصال جنسي مباشر بها.

والفيلم يبدأ بمقتل الممثلة، وهي نائمة في سريرها، تبدو وقد أنكشف أغلب صدرها ، وهناك في هذه الغرفة حدثت أشياء كثيرة. الجريمة كما سوف نكتشف سببها جنسي في المقام الأول، حيث قام الخطيب بقتلها بدافع الغيرة.

ويصور الفيلم سناء باعتبارها امرأة مليئة بالشهوة ، يشبعها الجنون الجنسي لاغير، وهي امرأة سادية بالغة الحسن، والحسية، يمكن لامثالها ان يقرأ الرجال ما يستبد بها من شهوة بمجرد النظرة الأولي، مثلما حدث مع الشخصية التي جسدها عادل أدهم ، فهذا الرجل شاهدها في النادي، فاتنة في ملابسها، تطلب الرغبة في عينيها، وهذا الرجل يبيع جسده من أجل النساء، يتعرف عليهن، ويمارس معهن الجنس، ثم يطلب ثمن المتعة التي صنعها لكل منهن. وقد كشفت علاقته بها عن هويتها الجنسية، فقد أخفي سلسلة مفاتيح، كي يتصل بها، وفي بيتها، فأنه لا يغازل ، ولا يعرض نفسها عليها، بل بكلمات مقتضبة، يشرح لها مايريد، وفي غرفة نومها، فأن أول شيء يفعله معها، هو قيامه بصفعها صفعة قوية للغاية، وعلي صوت مؤثرات زاعقة، وتنهدات ، وغنج، نعرف قوة ما يحدث فوق الفراش، هذا الفراش الذي تعله صورة لامرأة عارية تماما ، بما يعكس وحشية اللقاء الحسي بين الاثنين، وفي أعقاب اللقاء، تبدو المرأة بالغة الارتياح، وكأنها لا تشبع إلا بهذه السادية البالغة العنف، وفوق الفراش ، والرجل العابر في حياة سناء نصف عار، تسأله أن كان سيعود مرة أخري، فيؤكد لها أنه سيأتي بعد أن يطلب منها مبلغ مائة جنيه «سلف ودين» ، وهو ينطق بهذه الجملة بما يوحي أنه لن يرد المبلغ، وأن كل شيء قد تم بدرجة مائة بالمائة.

ورغم وجود هذا الرجل في حياتها، فإن هناك أكثر من رجل أتوا إلي نفس الفراش، منهم الطبيب الذي يقوم بالاجهاض، ومنهم رجل سياسة ، يبدو ذا منصب مرموق، ما ان يصل ، بنظارته السوداء، حتي يثير التساؤل من حوله، وما أن تراه الممثلة، حتي تصعد إلي غرفتها التي تنتظره



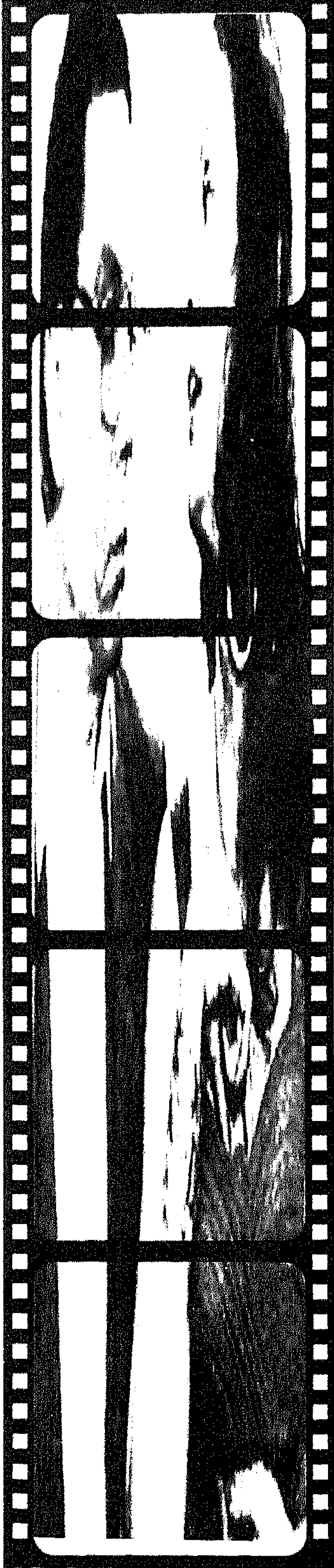
فيها، وتترك كل المدعوين كي تشبع جسدها الملتهب. ويكون خطيبها صاحب العيون الوحيدة التي ترصدها، لكنه يجبن عن الصعود إلي الغرفة لضبطها أثناء ممارسة الحب مع هذا السياسي، وما ان ينصرف الرجل، حتي يدخل عليها، وقد تمددت فوق السرير، تتصرف معه كأنها تنتظره، وهو الرجل الذي لم يمسها من قبل جنسيا، كما يبدو من أحداث الفيلم، فتفتح له ذراعيها، كأنها مستعدة للمزيدة من الارتجاف، ويرتمي الشاب في أحضانها، وتركز كاميرا مصطفي إمام من الجانب علي صدرها ، وقد بدا كأنه سينكشف، ثم يقوم الخطيب بطعنها فتبدو الحياة كأنها تنعدم من المرأة، من خلال توقف النهد عن الحركة. كي يهرول الخطيب هاربا، كما يمثل خطة ساذجة في أبعاد الشبهة عنه، تبدو بعيدة تماما عن الواقع، وليس مجالنا هنا مناقشاتها.

نحن في هذه المتابعة، نتحدث عما يمثله الاغراء في السبعينيات، فلاشك أن الممثلة من أبرز من قدمن الاغراء علي طريقتها، وأيضا علي طريقة المخرجين الذين دفعوها إلي ذلك، وفي آخر الثمانينيات، وفي مجلة «فن» تحدثت الممثلة إلي أشرف إيهاب عن الاغراء في حياتها، ويهمنا هنا أن نقتطف ما قالته، ليعكس وجهة نظرها، وكانت قد قلصت أدوارها في هذا النوع من الأفلام. حيث تقول:

« لم أبحث في يوم من الأيام عن الاغراء، ولم يخطر ببالي مسألة اعتلاء عرش الاغراء الذي لم يعد له وجود لانه كان مرهونا بفترة زمنية وجيل مضي . اليوم مع وجود السينما وانتشار التلفزيون ورواج المسرح، فمجنونة كل فنانة تسجن نفسها بارادتها في لون محدد. لانها بذلك تحرم نفسها من فرص النجاح والتألق في كل مجال ابداعي، وهي مجالات تختلف في طبيعتها ونوعية أعمالها اختلافا بينا، فالاغراء الذي قدمته كان مرتبطا بقضايا وموضوعات جريئة ومن واقع الحياة. ففي «ثرثرة فوق النيل» لعبت دور الموظفة البسيطة التي تعول أسرة كبيرة العدد ولا تملك لمواجهة أعباء الحياة سوي شبابها وجمالها.. في «المذنبون» قدمت

النجمة الطفيلية التي تعيش عالم الضياع وانحدار القيم في مجتمع فاسد يطمع فيها. الآن أحاول أن أعيش عمري. وأبحث عن الأدوار التي تناسب المرحلة التي أعيشها وتعبر عن واقعها وأزماتها النفسانية والاجتماعية والاقتصادية ، . .

لكن ، ماذا يمكن أن يبقي من الاغراء الذي مثلته ، إذا كان عدد كبير من هذه الأفلام أقل أهمية، وبالتالي فإن أفلاما مثل «عضة كلب»، و «الرحمة يا ناس» ، و « كلاب الحراسة »، و« الدرب الأحمر» ، و«الحلال والحرام» لم تؤكد بالمرة أننا أمام ممثلة حاولت استغلال موهبتها في التمثيل ، وكان ذلك كله ضد تاريخها الفني الذي خلفته ورائها.



٢٣ - هي .. والشياطين

لا أحد يمكن أن يتجاوز التاريخ باعتبار أنه حدث ، مهما غير أصحابه من دروبهم . فهو سجل ، وخاصة فيما يتعلق بالاداب والفنون ، وقد ترددت طويلا أن اتحدث عن افلام الممثلة التى سنكتفى هنا بذكرها كممثلة دون الاشارة الى اسمها ، احتراما لما اختارته وصارت اليه ، ورفضها لما تركته من تاريخ وراءها .

لكن اعتزال فنان عمله ، لايعنى ابداً أنه لم يكن يعمل ، أو أنه لم يترك وراءه افلاما ، وابداعا ، فهذه الاعمال موجودة ، يشاهدها الناس ، وسوف نفصل هنا بين الاسم ، والشخصيات التى تم تجسيدها على الشاشة ، ولكننا سنتوقف فى الحديث على شكل الاغراء الذى بدا فى السينما من خلال مجموعة أفلام رأيناها فى السنوات الاخيرة من الستينات والسبعينات .

والممثلة التى نحن بصدد الحديث عنها لم تصبح نجمة الا بعد أن اتجهت الى الاغراء ورغم موهبتها المتميزة التى بدت عليها من أفلامها الاولى ، مثل «دنيا البنات» ، و« الراهبة» ، و«هى والرجال» ، و«الجزاء» ، و«آخر العنقود» ، و«ليلة الزفاف» ، و«حكاية ٣ بنات» . ففى كل هذه الاعمال أدت أدوار البنت الطيبة المغلوبة على أمرها ، صاحبة الوجه البرىء الجميل ، ولو نظرنا الى «الراهبة» ، فهى الاخت الطيبة التى تقوم اختها بالتضحية من أجلها ، وتدخل هى الدير ، وتتزوج الفتاة الصغرى من الحبيب ، أما فى «ليلة الزفاف» فهى الصديقة العاقلة لفتاة تحب شابا عابثا ، وفى ليلة زفاف الصديقة على رجل آخر تعلن له انها لاتحبه ، وعلى ارتباط بالشاب الذى تحبه . أما فى «حكاية ٣ بنات» فهى الفتاة العاقلة الوحيدة بين البنات الثلاث اللاتى جئن الى الاسكندرية ، كل منهن تطمح أن تحقق فى حياتها حلمها ، بأن تتزوج مهما كان الثمن ، واحدة ترتبط بتاجر «بتاع كله» يود

ملامستها جنسيا دون أن يتزوجها ، والثانية تحب مديرها العجوز المتزوج ، أما شهيرة فانها تّحكم عقلها فى كل تصرفاتها وتستفيد من تجارب الآخرين وتنجح فى أن تغير رأفت ، وأن تحوله من شاب لاه إلى شخص مسئول ، لذا فهى الوحيدة من بين الثلاث بنات التى تزوجت بينما صار على كل واحدة منهما أن تعيش تجربة أكثر جدية .

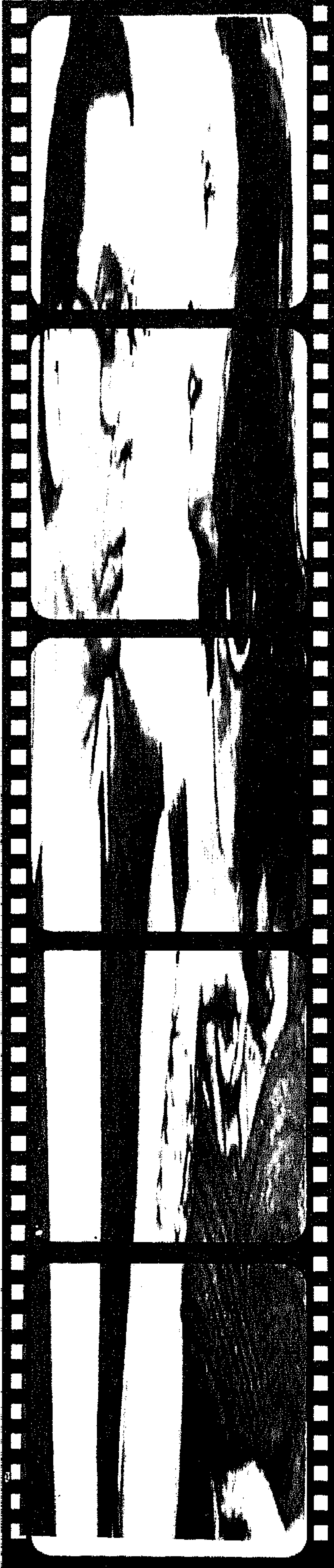
وكانت المفاجأة التى ارتبطت بالممثلة هى دورها فى فيلم «الشجعان الثلاثة» لحسام الدين مصطفى عام ١٩٦٨ . وهو فيلم مغامرات ، لايقوم على الأغراء ، ولايعتمد فى المقام الاول على موضوع حسى . ولكننا كمشاهدين . نحب الفرجة على صور الافلام المعلقة على أبواب السينما، وقد فوجى المشاهدون فى ذلك العام بصورة مكبرة للممثلة موضوعة فى اطر زجاجية ، وقد بدت فى شكل مختلف عما آلفها الناس عليه . وذلك عندما عرض الفيلم على جمهور الاسكندرية فى سينما رويال . فى تلك الفترة ، كانت الممثلة تبدو شبه عارية ، وقد حملت صدرها بين يديها ، وعملت على اخفائه ، وكأن شخصا باغتها وهى فى منطقة الملاحات . وأعطى المشهد أحساس أن الفتاة قد تخلت عند تصوير هذا المشهد عن حمالة الصدر تماما . وتكررت الصورة فى أوضاع مختلفة أمام الصالة...

اعطى هذا الايحاء بأن الممثلة ، هى أول من فعل ذلك فى السينما العربية ، وقد فتحت بذلك باباً لاخريات أن يسرن على خطاها، حيث فعلت ذلك كل من ناهد شريف ، ونادية الجندى نفس الامر خاصة فى افلامهما اللبنانية . ثم جاء دورها فى فيلم هى والشياطين ليجسد نفس الشخصية تقريباً .

ودور وردة فى هذا الفيلم هو الراقصة التى تعمل فى ملهى ليلى تملكه والدها ، تحب شابا يطمع فى أن يدبر لها النقود من أجل أن يتزوجها . حيث قام الشاب باخفاء حزام به ربع مليون جنيه استرلينى فى منطقة الملاحات ، مما ولد نزاعا بين افراد العصابات . فقد قام مجرم اسمه زيزو بقتل الشاب ، وصار على وردة أن تنتقم من قاتل حبيبها . فتلحق بزيزو الى الملاحات ..

اذن فدور وردة هنا فى الاساس لفتاة طيبة ، محبة ، وليست راقصة اغراء . وهى بالفعل تنجح فى الانتقام من القاتل الذى شاهدها مرة وهى تستحم ، فكان المشهد الذى أشرنا اليه . وهذه الراقصة ترفض فى الفيلم طلبات زبائن المقهى الليلى الاثرياء .. وتعيش بأمل واحد هو أن يضمها عش بسيط مع حبيبها الفقير .

والغريب أن هذا الدور لم يلفت انظار ناقد مهم عندما كتب عن الفيلم فى مجلة الكواكب ، فلم يذكر الممثلة بكلمة واحدة ، وراح يمتدح زميلتها نوال ابوالفتوح لانها تؤدى لأول مرة دوراً بلا مايوهات وقمصان نوم وبنطلونات ، مما يؤكد أن التعرى لم يصنع ممثلة ، لكنه لاشك صنع ظاهرة



فى العرى السينمائى ، جعل المخرجين يحبسون الممثلة فيما بعد فى مثل هذه الادوار ، وصنعت نجوميتها من خلال جسدها ، رغم أهميتها كممثلة .

اذن ، فقد كانت المتعة هى العامل المشترك الوحيد مع المخرج فى نفس الفيلمين . وقد كانت فى فيلم «هى والشياطين» واحدة مع اربع نساء جسدتها كل من سهير البابلى ومشيرة ورويدا عدنان ، فكلا الفيلمين يقومأن على المغامرات وقد انتقلت الممثلة فيما بعد الى خانة البطولة فى فيلم عرض فى نفس العام ، وأن لم يكن بنفس الاهمية ، وهو «شارع الملاهى» لعبدالمنعم شكرى ، حيث ظهر اسمها كبطلة مطلقة أمام احمد مظهر ، وفيما بعد جاء اسم نوال ابو الفتوح التى جسدت هنا دور فتاة لاهية ، ارتدت ملابس مكشوفة أكثر بكثير من الممثلة . رغم أنها جسدت واحدة من ثلاث راقصات فى احدى الفرق الاستعراضية بأحد الملاهى . وهو فيلم بوليسى فى المقام الاول ، حول مصرع واحدة من هؤلاء الراقصات فى ظروف غامضة . وتحوم الشبهات حول مدرب الفرقة عمر . والذى يهتم بالهام ويدربها ليؤهلها لتكون الراقصة الأولى للفرقة .

والرقص فى هذا الفيلم لايقوم على الاغراء ، لاننا لسنا هنا أمام راقصة شرقية ، بل هى راقصة ايقاعية ، ترتدى الجلباب ، وتتحرك بشكل ايقاعى ، ولايعتمد اداءها على الاغراء .

لكن دور الممثلة فى فيلم «أشياء لاتشترى» لاحمد ضياء الدين هو لفتاة صغيرة تتزوج من عمدة متقدم فى السن وتعيش فى القاهرة مع ابنته سميرة الطالبة الجامعية ، وتخونه مع رجل آخر ، وتبتز نقوده كى تقوم بالانفاق على عشيقها الذى يستغلها . ومثل هذا الموضوع يقوم فى الاساس على الاغراء . ففى الكراس الدعائى ، وأيضا فى افيش الفيلم ، هناك صورة للعمدة ثم للفتاة ، وقد تمددت فوق الفراش ، لم تبد مغرية ، ولكن هناك صورتأن أخريتأن الاولى للزوجة وقد تمددت فوق الفراش ، وكشفت عن

ساقيها ، وجزء من وركيها وارتدت قميص النوم الفاتن ، وراح الزوج يحملق فيها بكل اشتهاء .

وقد ادت الممثلة هنا دور امرأة مغرية ، تحاول اغراء زوجها ، واثارة الفتنة لديه ، وهى تفعل ذلك أيضا مع عشيقها الذى جسده الممثل أبوبكر عزت .

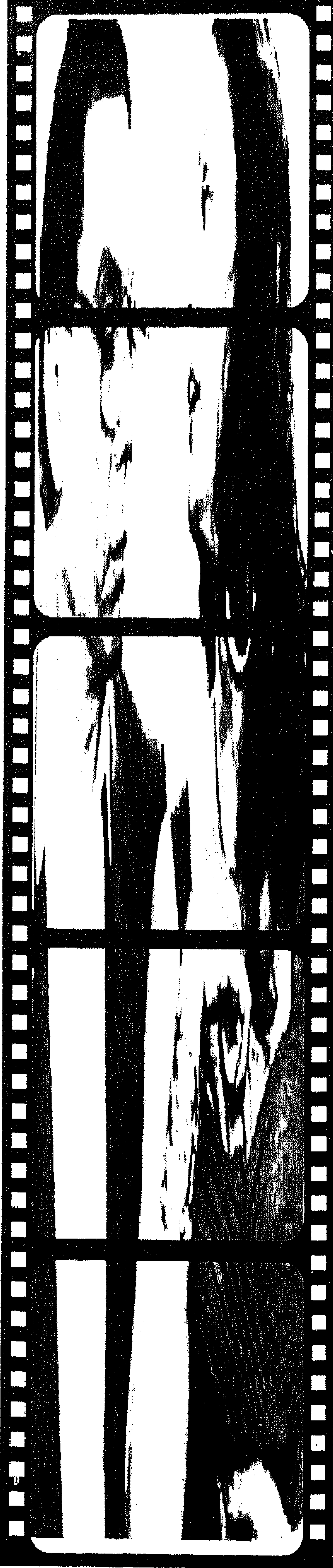
وفى الافلام التالية للمثلة ، كانت أسماء الاعمال أقل قيمة ، وبدت كأنها فى حالة انتشاء ، لايهمها الدور ، بقدر أن تكون نجمة ، او بطلة مطلقة للفيلم ، وبالفعل ، قامت بدور مايسة ، زوجة الصيدلى فتوح فى فيلم «الغشاش» لعبدالرحمن شريف ، ونحن هنا أمام فيلم بوليسى يقدم على المطاردات ، اسوة بأغلب الافلام التى قامت ببطولتها فى هذه الفترة ، فالمرأة هنا أداة ، والبطولة المطلقة لفريد شوقى ، الذى يطارد العصابة ، ويحاول انقاذ زوجته من العصابة التى قبضت عليها العصابة .

ومن الملاحظ أن هذا النوع من الافلام لايعتمد على الاغراء . واذا كانت هناك مشاهد فتنة تظهر من وقت لآخر ، فهى بمثابة تلك البهارات التى تضعها السينما المصرية فى أفلامها عادة من اجل جذب الجمهور ولذا فأن السمات التى قدمتها الممثلة فى هذا الفيلم ، لايمكن أن تضعها مس خلال دورها فى هذا الفيلم كممثلة اغراء ، صحيح أن المرأة قد خرجت ، بملابس الحمام ، وقد ابتل شعرها ، وكشفت عن كتفها ، لكن مثل هذا المشهد لأيعد من ادوار الاغراء . حيث أن مايسة هنا هى المعادل البرىء للراقصة عزيزة التى وقع الزوج فى غرامها ، والتى تقرر استغلاله دون علمه . اذ انها ضمن عصابة تزييف عملة يديرها رجل يسمى ابوغزالة .

وقد تكررت هذه الافلام فى حياة الممثلة فى نفس العام ١٩٧٠ ، وجسدت أيضا دور فتاة رقيقة بريئة فى فيلم «الساعات الرهيبة» لعبدالحميد الشاذلى ، أما المعادل الشرير لها ، فقد جسدته نبيلة عبيد فى دور امرأة لعوب ، تتدخل أيضا فى حياة مهندس مستقيم وأمين كى تؤثر عليه ليقوم بعملية اختلاس . وفى الفيلم تؤدى الممثلة دور ثناء اخت المهندس التى تنتحر بعد أن يعتدى عليها أحد أصدقاء الأخ ، ويتخلى عنها .

كما ظهرت أيضا فى فيلم «فرقة المرح» لفطين عبد الوهاب ، وهو فيلم بوليسى ساذج آخر . بدا منه أن الممثلة تحاول أن تبحث عن طريق للنجومية ، حيث أن كل هذه الافلام منحتها فرص البطولة ، لكنها لم تقدمها الى النجومية المنشودة ، وعندما سافرت الى لبنان ، قدمت هناك ثلاثة أفلام بالغة الجرأة ، وهى « عالم الشهرة » ، « أمواج » ، « إمرأة لكل الرجال » . والذى يعتبر أحد الأفلام العربية الأكثر جرأة فى كل تاريخها ، كما مثلت فيلما فى سوريا يحمل اسم «شاطى الحب» اخرجه انطوان ريمى .

فى فيلم « أمواج » رأيناها فى دور إبنة رجل ثرى ، ماجن ، لكنه من طرفه الخاص ، يحاول



حمايتها من الأنحراف فيحبسها فى قصره الجميل . ويوفر لها وسائل السلوى ، غير أنه يمنعها من مقابلة أى شاب ، أو الذهاب إلى حفل لإعتقاده بأن هذا الأمر يعرضها للأفلات من القفص الجميل الذى وضعها فيه .

والممثلة هنا تقوم بدور فتاة بريئة ، غير مثيرة ، أما المعادل الحسى فقد جسدته نادية الجندى ، فى دور زيزى الممثلة السينمائية التى ترتدى البيكينى ، وتلعب دور العشيقة للأب . وأطرف مافى هذا الفيلم أن الفتاة التى لم تكشف جسدها ؛ قد رأت الشاب الذى أحبته عاريا تماما فى الحديقة ، فأتت له بملابس ، وكانت المرة الأولى فى حياتها التى ترى رجلاً.

وأنوار هنا تقدم دور الفتاة الطاهرة التى تسعى لإصلاح أبيها، بعد أن صدمت فيه ، وكاد أن يغازلها ، وهى ترتدى قناعاً فى إحدى الحفلات دون أن يدرى إنها إبنته .

أما فيلم « إمرأة لكل الرجال » لسيد طنطاوى ، فحول رجل شاذ ، وسادى ، يسيطر على فتاة جميلة ـ من خلال حقنها بالمخدر ، ويجبرها على خيانته مع الرجال ، فى الوقت الذى يكون فيه قد صور هذه الخيانات ، إلى أن تلتقى بشاب ، يمارس عليها الحب ، فيقع فى غرامه. ويحاول إنقاذها من الرجل .

ومن المهم أن نقتبس ما كتبه الناقد اللبنانى عادل سابا فى مجلة « ألف ليلة وليلة » عن هذا الفيلم قائلاً : « أما الشخصيات فقد عابها الكثير من الإفتعال والجدية ، فمثلاً أن يكون نور الشريف زوجاً ويقع في حب .... فتلك مسألة معقولة ، لكن أن يتصبب عرقاً من جبينه ويرتجف عندما يشاهدها بالمايوه ، أو عندما تقوم بحركات سكس لا معنى لها سوى الإبتذال ، فلا يعرف تحريك أحجار الشطرنج . فتلك نقطة ضعف مهمة فى كتابة ونقل شخصيته .. إستطاع طنطاوى بإسلوبه السلس أن يحافظ على إيقاع « إمرأة لكل الرجال » .

ويكتب عادل سابا فى نهاية مقالة القصير عن أداء الممثلة

أنه ، حتى البطلة الثقيلة الظل فى معظم أفلامها السابقة بدت طبيعية لولا بعض الحركات المبتذلة والمزعجة كالتلاعب بعينها ولسانها وشعرها للإثارة ، .

وسوف نقتبس أيضاً خبراً عن نفس الفيلم نشرته مجلة الشبكة، جاء فيه : بعد إحالته على لجنة خاصة ، تقرر نهائياً منع عرض فيلم ، إمرأة لكل الرجال ، فى جميع دور عرض جمهورية مصر العربية .

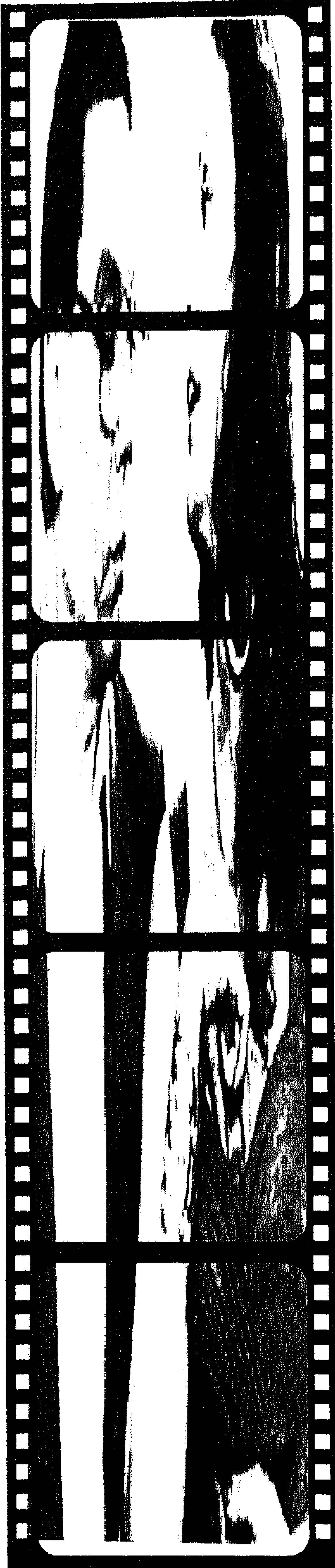
،الفيلم من إخراج سيد طنطاوى وهو من إنتاج لبنانى صور فى بيروت وتم تحميضه فى القاهرة . المنع كأن بسبب وقائع القصة التى تحدث فى بيروت . بطلته تتزوج من ثرى ، ثم تكتشف أنه مصاب بالشذوذ الجنسى ، وإنه يجد لذة فى أن يراها بين أحضأن رجل آخر ، ويتكرر لقاؤها بالعديد من الرجال ، ومنهم المهندس ، رؤوف ، صديق الزوج الذى يقع فى حبها ويتفق معها على الهرب ، لكن الزوج يكمن لهما ، ويجمع جميع الرجال الذين سبق أن مارست معهم الحب للتصدى لهما ،.

ومن المعروف أن قصة الفيلم مشابهة للفيلم الإيطالى ، المتلصص ، الذى قامت ببطولته ڤيرناليزى ، ومارشيللو ماستروريانى فى نهاية الستينيات ، وقامت الرقابة بمنع عرضه أيضاً فى مصر.

وعندما عادت الممثلة إلى مصر للعمل بها ، كأن عليها أن تظهر فى أدوار البطولة ، وأن تبدو فى قمة الفتنة ، والإغراء من خلال أفلام توجتها نجمة أولي فى النصف الأول من السبعينيات ، ومنها ، المتعة والعذاب ، لنيازى مصطفى ١٩٧١ . و، المرأة التى غلبت الشيطأن ، ليحيى العلمى ١٩٧٣ و ، حمام الملاطيلى ، لصلاح أبو سيف ١٩٧٣ . ، إمرأة سيئة السمعة ، لبركات ١٩٧٣ ، ، الرجل الآخر ، لمحمد بسيونى ، ١٩٧٣ ، ، رحلة العمر ، لسعد عرفه ، ١٩٧٤ . والتي أقلعت بعدها الممثلة عن أدوار الأغراء البالغة الفتنة بشكل تدريجى .

وبالنظر إلى هذه الأفلام ، سنجدها قليلة العدد ، مقياساً لما جسدت ممثلات الإغراء فى السينما المصرية ، فقد بدت الممثلة ذات جمال فريد ، كما إنها لم تشأ أن ترفض طلبات المخرجين بأن تكشف عن كل مسموح رقابياً .

ففى فيلم ، المتعة والعذاب ، راحت تستكمل مجموع الأفلام البوليسية ، وبدا الفيلم كأنه يستفيد من الأغراء الذى تمثله بنات جيل عمل فى الإغراء ، مثل سهير رمزى ، وصفاء أبو السعود ، فنحن أمام أربع فتيات لكل منهن عقدة فى حياتها ، تجمعهن صداقة قوية ، الأولى تعانى من مرض السرقة ، والأخرى تعانى من عقدة الطموح وجنون الشهرة . والأخريتان تجمعهما الحرمان العاطفى وتشعران بكراهية نحو الرجال ، وتقع الفتيات الأربعة فى قبضة عصابة من ثلاثة شباب.



وقد تنافست الممثلات اللآتى برزن كنجمات إغراء لكشف مفاتن كل منهن . وقد راح هذا الفيلم لجرآته فى ثنايا العروض الآخرى ، ولا يشاهده الجمهور إلا فى قنوات الفضاء التى يدفع لها المشاهدون مقابل إشتراك ..

ورغم أن بطولة فيلم « المرأة التى غلبت الشيطأن » كأن فى المقام الأول لنعمت مختار ، الذى أنتجته ليكون أحد آخر اعمالها ، فإن الممثلة قد ظهرت فى الفيلم ، كبطلة ثانية ، وتسيدت المنتجة فى الفيلم ، لتكشف عن مفاتنها بشكل بالغ الجرأة ، وهى تقوم بدور إمرأة دميمة ، تتعاهد مع الشيطأن أن تكون من أتباعه ، مقابل أن يعيدها إلى الشباب ، فإنتقلت بين الرجال الذين أهانوها، وراحت تنتقم منهم بالجنس ، ومن خلال ماتتمتع به من فتنة .

أما الممثلة فقد جسدت دور الفنانة المشهورة إيمأن وجدى التى تحب صحفياً ، وفى ليلة زفافها عليه ، تثور المرأة الدميمة شفيقة ، وتقذف وجه إيمأن بكوب الشربات . وإيمأن وجدى تمثل المعادل الطيب لشفيقة ، فهى التى سوف تنتقم منها من أجل إغاظة محمود الذى تحبه ، ولذا فإن دور الممثلة هو لإمرأة بريئة، حتى وإن قامت بدور ممثلة محترفة ، وقد ساعد ذلك المخرج يحى العملى أن يصورها لنا فى مشاهد إغراء ، فهناك مع غلاف الكتيب الدعائى للفيلم قبلة بينها وبين محمود ، يبدو فيها عارى الصدر، وهناك فى داخل الكتيب صورة لإيمان وهى ترتدى المايوه البيكينى ، وتتحدث فى الهاتف ، كما تبرز مفاتنها أيضاً من خلال إنتشار موضة الجونلة القصيرة فى تلك الآونة .

وفى عام ١٩٧٣ ، نوعت أدوارها ، دور كوميدى فى فيلم «الشياطين والكورة » لمحمود فريد ، جسدت دور فتاة تدعى سناء وتحب لاعب كورة وتحاول أن تتخطى عقبات عديدة من أجل الزواج منه . ورغم براءة سناء ، والمواقف الكوميدية التى تجد نفسها طرفا فيها ، فإن هذا لا يمنع أن نراها بقمصأن النوم ، وبشورت ساخن . كأن أى مخرج عليه أن يتعامل مع هذه

الشخصيات ، يجب أن يبرز من جمالها ، بشكله الحسى .

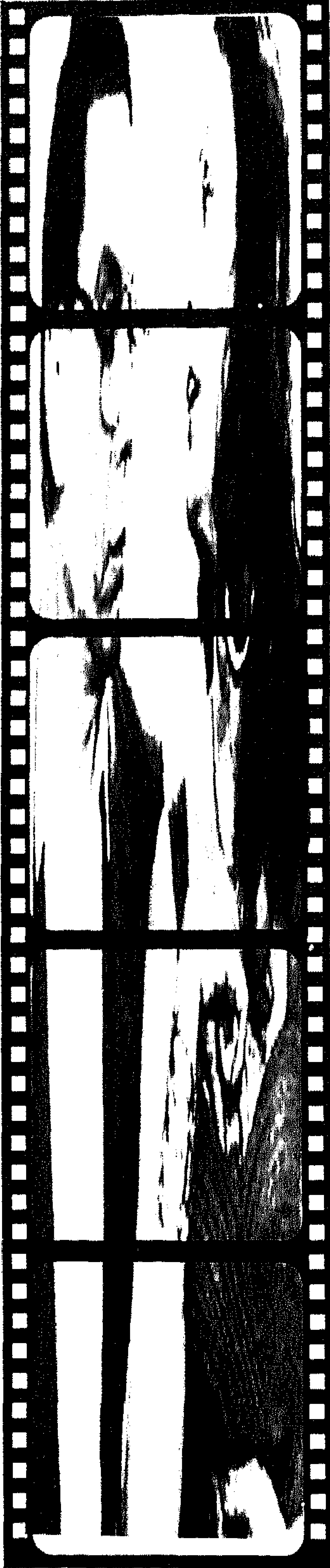
وفى فيلم « إمرأة سيئة السمعة » رأيناها فى دور هناء التى تعيش حياة غير راضية مع زوجها كمال الذى يطمح إلى مركز مرموق بأى وسيلة ، حتى لو كانت الوسيلة هى شرف زوجته ، وبعد الحياة البسيطة التى كأن يعيشها الزوجأن يستطيع كمال أن يتدرج فى المركز حتى يصبح مديراً للجمعيات فى احدى الشركات ، ويقدم زوجته إلى مدير الشركة سعفان ، من أجل أن يحصل كمال على ترقيات ، ومكانة إدارية أفضل .

ولاشك أن مثل هذا الدور يفتح مجالاً للإغراء ، وهو موضوع حسى فى المقام الأول ، تكرر فى نفس العام من خلال قصة فيلم « دمى ودموعى وإبتسامتى » لحسين كمال ، فالمرأة مصنوعة للمتعة ، وللمقايضة ، وهى وسيلة للإتجار الحسى . ويحاول المخرج بركات أن يقدم بطلته كأنسانة مغلوبة عل أمرها ، تلتقى بشاب ، هو جارها القديم أحمد ، فتمر معه بحالة من النقاء ، وتسعى إلى التخلص من الدنس التى تعيش فيها ، وتنتقل المرأة هنا بين ثلاثة رجال ، الزوج ، وسعفأن مدير الشركة ، وجارها القديم الذى يرفض الإرتباط بها . وهى أيضاً لم تحاول ممارسة أمومتها ، وفى النهاية فإنها تفقد حبيبها ، وبالتالى عليها العودة مرة أخرى إلى نقطة البداية الضياع .

وفى هذا الضياع تعيش « سلوى » بطلة فيلم «رحلة العمر » ويصورها الفيلم فتاة أجنبية منحلة ، مليئة بالحيوية ، والشبق ، وحب الجنس ، وصلتها بأى رجل هى صلة الأجساد ، وليس الحب الرومانسى ، وقد جعلها المخرج ، وهو أيضاً كاتب القصة ، أجنبية كى يلصق بها كافة ما يريد من سمات حسية ، ويجعل مسألة الشرف الجسدى آخر ما يمكن التفكير فيه ، فالفتاة جميلة ، وتتفق مع عشيقها الشاب عصام على قضاء عدة أيام فى فندق سيدى عبد الرحمن . ويعنى هذا إنهما مستعدأن لممارسة كل ألوان الحب الحسى دون رابط ، تلك الحسية التى سوف تمارسها سلوى مع أول رجل يقابلها فى الفندق ، عندما يؤجل عصام مجيئه لإرتباطه بمباراة كرة قدم .

الجنس هنا فى الفيلم لاوطن له ، ولا إنتماء ، المهم أن يكون هناك رجل ، قادرعلى الفعل ، والرجل الذى يظهر فى حياتها هو محمود ، وهورجل متقدم فى السن ، متزوج ، يعيش حياة رتيبة مع زوجته . ولذا فهناك أكثر من سبب لأن يعيش الإثنأن حياة جسدية ، ماجنة . يتمثل ذلك فى شبق الفتاة ، ومفهومها اللاأخلاقى للجنس ، وأيضاً للمكان ، حيث أن الفندق خال من الرواد ، والحجرة التى تقيم بها سلوى ملاصقة لحجرة الرجل الذى ستصير عشيقته لبعض الوقت ، وهناك باب مفتوح بين الغرفتين ، يمر منه أى طرف إلى الآخر بسهولة ، وأيضاً وجود الفندق أمام الشاطئ مباشرة ، حيث البحر ، وإمكانية إرتداء سلوى المايوه البيكينى الأخضر طيلة الوقت .

وقد أتاح كل ذلك أن يعيش الإثنأن ما يسمى برحلة العمر ، إبتداء من اللحظات التى حاولت



فيها الفتاة لفت نظر الرجل إلى وجودها ، فراحت ترفع صوت المسجل ، وأقلقت نومه . وحتى إنفصلا ، وكأن شيئا لم يكن بالنسبة للفتاة ، بإعتبار إنها سوف تجد رجلاً آخر يفعل نفس الشئ . أما هو فقد إشتعلت فيه جذوة الحس التى تبعدت عنه إمرأته فراح يطاردها .

وقد بدا الإغراء هنا ، فى كشف الجسد ، والحركات المثيرة التى تؤديها الفتاة الأجنبية ، والملابس الفاتنة التى ترتديها، والمايوهات البيكينى ، وأيضاً فى نبرات صوتها ، وحركات شفتيها ، وقد بدت سلوى بمثابة الشخصية الرئيسية فى أغلب أحداث الفيلم ، سواء وهى تلتقى بحبيبها عصام الذى وعدها أن يأتى إليها، أو وهى فى رحلتها إلى سيدى عبد الرحمن ، ثم أثناء وقائع علاقتها بالرجل الناضج . ولكنها ما لبثت أن إختفت عن الأحداث بعد ذلك ، بعد أن رأيناها فى حفل راقص ، تبدو كأنها قد نست الأمس ، بل اليوم ، تماماً .

وفى كل هذه الأفلام ، جسدت الممثلة دور فتاة عادية ، قد تكون طيبة ، وقد تكون شبقة ، لكننا لم نرها فى دور بنت الليل إلا فى فيلم « حمام الملاطيلى » لصلاح أبو سيف ، وهو أيضاً أحد أكثر أدوارها جرأة ، ونعيمة فى هذا الفيلم ، هى البنت الهاربة من أهلها بالصعيد ، والتى تعيش على بيع جسدها ، هى تسكن مع ثلاث بنات أخريات فى غرفة صغيرة على السطح . وتبدو إبنة ليل فقيرة ، معدومة ، تكاد تقتات من جسدها كى يمكنها أن تعيش. وهي عندما تجد الحب لدى الشاب الذى هاجر من منطقة السويس ، فإنها تعطيه من القلب ، والجسد ما يتفق وهذا الحب ، دون أن تطلب منه المال . أو المقابل ، ولذا فهما يمارسأن الحب فى أماكن عديدة بشكل شفاف ، تتمتع فيه المرأة حسياً مثلما تمتع الشاب الذى تحبه .

أى أن حالة من الصفا مرت بها المرأة ، وهى هنا ليست جسداً بقدر ماهى كيأن إنسانى عليه أن يحب ، وأن يحيا وسط أزمة أخلاقية تعيش فيها بإعتبارها هاربة من بيت أهلها

الصعايدة، وأيضاً وسط أزمة مالية ، ليست وحدها ، بل أيضاً زميلاتها من بنات الليل الفقيرات ، ولذا فإن المشاهد التى تجمعها مع حبيبها الشاب تبدو بالغة الشفافية ، خاصة عندما يذهبأن إلى حمام الملاطيلى ، وحدهما ، دون أن يكون هناك زبائن أخرون ، فتبدى المرأة لحبيبها كل ألوان الفتنة ، ، فوق الأرضيات ، وأيضاً فى الحمام ، يتقافزان كالطيور ، ويتضاحكان ، ويطارد الذكر أنثاه ، بينما تتضاحك ، وهى عارية ، ثم يأتى على جسدها بالحب .

وقد صورت كاميرا عبد المنعم بهنسى هذا المشهد فى رقة وشاعرية ، وجاءت من أسفل العاشقين تعبر عن إستعلاء ، ومكانة الحب العالية فى هذا المشهد ، وأيضاً عندما جاء أحمد إلى نعيمة فى غرفتها ، حيث راحت تنتظره كحبيبة ، كأنها سوف تمارس الحب لأول مرة ، فإذا بزميلاتها يتركن لها المسكن مؤقتاً كى تنال ما تبغاه ، وتقوم بتجهيز بعض الطعام فوق الوابور ، وترتدى أفضل ما لديها . ورغم أن الغرفة هنا أصغر حجماً وضيقة بالطبع عن الحمام ، فإن هذا لم يمنع العاشقين من ممارسة الحب بنفس المشاعر . وتحول الفراش ، والسرير الحديدى إلى مرتع للسعادة والحب .

ولذا فإن الشاب يبدو هنا وهو يغازل حبيبته مختلفاً تماماً عنه حين ذهب إلى شقة زوجة المعلم أمين ، وهى إمرأة شبقة ، شرهة الحس ، فبدت كأنها هى التى تغتصبه ، ولذا إندفع هارياً لأنه تذوق نوعاً آخر من حب الجسد الذى إمتزج بالحب ، فرفض الجسد الممزوج بالشهوة .

وقد دفعت نعيمة فى هذا الفيلم حياتها ثمناً لما إقترفته من ذنب ، عندما جاء أهلها ليغسلوا شرفهم. وهكذا يكون حال معظم بنات الليل ، أما أن يمتن فى هذه الأفلام لأى سبب ، وذلك كثمن لتلويث الجسد ، حتى وإن رغبن فى التوبة ، لكن نعيمة لم تتب ، ولم يعلن أحمد أنه سيقترن بها ، بل هى علاقة حب وحس معاً ، ولم يتناقش الأثنان فى الغد ، بل كانت اللغة الوحيدة بينهما والحوار الدائر هو الجسد .

وقد كتب عبد المنعم صبحى عن أداء الممثلة فى مجلة الإذاعة والتليفزيون (٧ يوليو ١٩٧٣): « فى هذا الفيلم ، إلتقى بها كممثلة ممتازة . إستطاعت أن تعطى شخصية نعيمة فى صدق ... البنت المصرية الغلبانة ، التى تقتات بجسدها ، وعندما أحبت وجدت روحها. لكنها فى لحظة يأس فقدت حياتها » .

٢٤ - نادية الجندي
وتيرة الاغراء الواحدة



لو نظرنا الى الادوار الثانوية التى جسدتها نادية الجندى منذ بداياتها فى السينما المصرية فى نهاية الخمسينات وحتى جسدت أول بطولة مطلقة لها فى فيلم «بمبة كشر» عام ١٩٧٣ ، فلن نكتشف أنها ممثلة اغراء الا فى لقطات عابرة ، لم تلفت اليها الانظار قط ، هذه اللقطات رأيناها فى فيلم «ميرامار» لكمال الشيخ عام ١٩٦٩ ، حيث لعبت دور عشيقة لشاب عابث ، كانت تأتى اليه فى غرفته ، وباعتباره صائد نساء فى المقام الأول ، فان الشخصية التى جسدتها الممثلة كانت واحدة ممن اصطاد هم.

أما مجموع افلامها الاخرى ، مثل «جميلة» و«تحت سماء المدينة» و«ألمظ وعبده الحامولى» ، و«أيام ضائعة» و«صغيرة على الحب» ، وغيرها ، فاننا لانكاد نتذكر قط انها قد قدمت مشهداً واحداً مغرياً ، وقد بدا التنوع فى الشخصيات التى جسدتها على الشاشة رغم قصرها .

ولكن نادية الجندى ، مثلها مثل الكثيرات من نجمات السينما المصريات ، قد تخلت كثيرا عن دور الحشمة فى الافلام اللبنانية ، وعلى رأسها «الضياع» ١٩٧٠ ، و«عالم الشهرة» ١٩٧٢ ، وكلاهما من اخراج محمد سلمان ، وقد نافست الممثلة زميلاتها المصريات فى التصوير بالمايوه القطعتين ، ليس فقط على الشاشة ، بل أيضا على اغلفة العديد من المجلات اللبنانية ، وفى حواشيها مثل مجلات «الشبكة» ، «الف ليلة وليلة» وغيرها .

وقد ظلت الممثلة فى انتظار مخرج من طراز حسن الامام الذى صنع نجومية الكثيرات من ممثلات الاغراء ، كى يمنحها جواز المرور من الادوار القصيرة العابرة ، الى البطولة المطلقة .

وفعل الامام معها ماسبق أن فعله مع هند رستم ، وماجدة الخطيب ، وزيزى البدراوى وغيرهن .

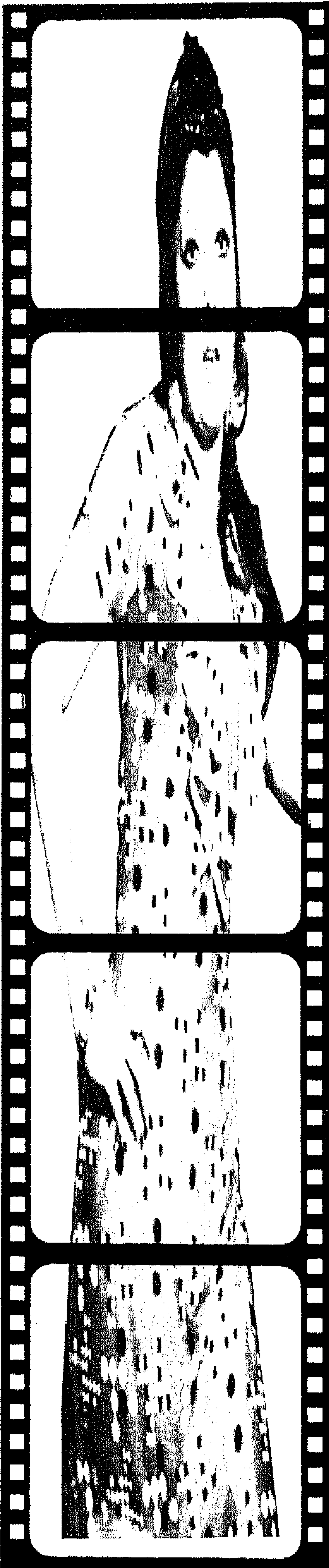
وعندما أحست الممثلة انها ستصير نجمة كان عليها أن تمتثل لصانعها الذى لم تعمل معه قط فيما بعد ، ولكن حسن الامام قدمها كما شاء له أن يقدمها ، امرأة فاتنة ، ترقص ، وتغنى ، وتثير الرجال بشكل متعمد. وايضا تلهب المشاهدين فى الصالات مشاعر البص التى تستبد بهم . ومن يشاهد الممثلة فى هذا الفيلم ، يتأكدأنها صارت نفس النموذج الذى عرفناه دوما عنها . وهو نموذج تكرر غالبا فى كافة أفلام الممثلة ، سواء من حيث نمط الحدوتة ، أو سلوكها ، وانها صارت محور اهتمام الرجال ، خاصة الاغنياء . وغالبا ماتمنح جسدها ، وقلبها لرجل واحد دون غيره ، أو هى أشبه بملكة النحل ، تنتقل من رجل لآخر حتى تحقق ماتهدفه ، بالوصول الى قمة المجتمع وتحقق المكاسب المادية ، والمعنوية ، وهناك فى الكثير من هذه الافلام قصة حب تربطها برجل ، وطفل يجعلها فى قمة الشعور بالامومة .

وهذه المرأة قدرية ، تصنع أقدار الرجال ، كما أن قدرها المحتوم ينتظرها ، ليأتى عليها ، فتموت مقتوله ، أو تعود إلى سيرتها الاولى ، وقد تحقق الكثير من المكاسب ، وتفلت بجلدها من العقاب ..

ولسنا بصدد تحليل أفلام الممثلة ، ولكننا نود أن نؤكد على السمات التى تكررت من فيلم لآخر، وهى تبدو شديدة الوضوح فى فيلم «بمبة كشر» ، فقد بدت الممثلة كأنها تعلن نفسها ملكة الاغراء فى أفلامها الأولى ، وهو التعبير الذى تغير إلى «نجمة المجماهير» فى أوقات لاحقة .

يقول حسن الامام فى بداية الحلقة ٢٧ من مذكراته المنشورة فى مجلة الشبكة : «وجدت نادية الجندى فرصة العمر فارادت أن تنتهلها . ذهبت الى لندن فاشترت ببضع الوف ألجنيهات ملابس خرافية» . كما يقول أنه كان شديد القسوة على سمير صبرى وعلى نادية الجندى : «على ان نادية تعرضت لاضعاف من القسوة لأننى كنت اتحدى بها بعد ما وجدت عشرات يقولون لى . ألم تجد غير نادية الجندى ؟ . لم يكن التحدى قائما بالنسبة لها وحدها ، بل كان قائما بالنسبة لى اولا . لأن الفيلم بداية مسؤولية المخرج ، وكانت نادية تتجمل بالصبر وهى تتحمل» .

وقد صنع حسن الامام لنجمته الجديدة اطاراً جديداً خاص بالاغراء ، وذلك على طريقة النكتة الخاصة بـ «اغريه» التى رددتها سكينة لاختها ريا فى مسرحية «ريا وسكينة» ، وذلك باعتبار أن الحس هنا متعمد وليس فقط فى الملابس التى ترتديها «بمبة كشر» ، ولكنه فى الافتعال المصاحب للاغراء ، فلو نظرت الى الشاشة ، أو الى الصور الخاصة بالفيلم فسوف تلاحظ أن الراقصة تنظر الى الكاميرا ، وهى فى وضع اغراء ، تباعد ما بين ساقيها ، وقد كشفت عن كتفها حتى اعلى الصدر ، وكأنها تؤكد للمشاهد انها مغرية وفاتنة . وقد زاد معدل هذا النوع من المواقف ، خاصة أننا أمام



راقصة يأتى اليها رجال عديد ون من السياسيين وأبناء طبقات عديدة من المجتمع ، وقد بدوا جميع ، وكأنهم تخلو عن وقارهم فى حضرة بمبة كشر . والحق ان هذه المرأة لم تكن هى الراقصة الوحيدة ، بل كانت لها مساعدات يقمن بالالتفاف حول الرجال الآخرين . أما بمبة ، فهى ترقص بشكل ملىء بالخلاعة ، وترتدى بدلة رقص حمراء ، وفى ضوء خافت ، مثير تتمايل ، وفى احد المشاهد رقدت فوق الارض ، وتمرغت كأنها امرأة تمارس الحب فوق السرير .

وقد احتشد فيلم حسن الامام بمثل هذه المشاهد الراقصة ، والكلمات التى تغنت بها بمبة كشر أدتها فى خلاعة أمام عشاقها ، مثل الاغنية التى ألفها المخرج ، وأدتها بمبة كشر وتقول :

وشوشنى حبيبى فى ودانى   وشوشنى وشوشنى

خلانى أقول له من تانى   يا ماانت واحشنى

وكما اشرنا ، فان نادية الجندى التى لم يعرفها المشاهد مطربة فى افلام سابقة ، ولا راقصة ، سرعان ما استثمرت هذه الامور كى تكررها فى أفلامها التالية ، فلم تتوقف تقريبا عن ممارسة الاغراء ، وهى ترقص وتغنى معا ، وليس لدينا دليل سوى أفلام جسدتها الممثلة طوال حياتها الفنية .

اما الفيلم الذى اخرجه اشرف فهمى للمثلة عام ١٩٧٧ بعنوان «شوق» ، فد وضعت فيه كل خبرتها ، وما لديها من فتنة ، من أجل أن تظل فى ذهن المتفرج نموذجا للاغراء ، ومن يراجع مجموع الصور الخاصة بالممثلة فى الفيلم ، وأيضا المشاهد البارزة فيها سوف يرى الممثلة .. وقد ظهرت فى أحد المشاهد وهى أسفل الدش ، وقد نزعت حمالات صدريتها ، وامسكت صدرها كله بين يديها ، فبدا جزء كبير منه بارزاً للمشاهد ، ومن أجل احداث تأثير الاغراء بواسطة عنصر المفاجأة ، فقد فغرت فاها بشكل غير مألوف اعتدنا على الممثلة به فى أغلب افلامها .

وقد اختار اشرف فهمى لفيلمه موضوعا يعتمد عى الحس ،

وهو بمثابة اعادة لفيلم «امرأة فى الطريق» الذى أخرجه عز الدين ذو الفقار ١٩٥٨ ، فالمرأة شوق هنا راقصة موالد ، ودعت عالم الليل ، والرجال الباحثين عن المتعة العابرة ، وقررت أن تعيش بقية عمرها زوجة للشاب الذى عشقها عشقاً جنونياً .

وشبح مثل هذه المرأة سوف يظل يطاردها ، مثلما كتب فى نقده لهذا الفيلم فى باب «شاشة الشبكة» : كالقدر المحتوم الذى لا مهرب منه كوصمة عار ابدية لن يمحوها الزمن مهما طال . كقيد فولاذى يخنق انفاسها ويثقل خطواتها ويوشك أن يزهق روحها التى تهفو إلى حياة ناصعة البياض» .

وشوق فى هذا الفيلم لا تلهب أحاسيس زوجها مختار ، بل أيضا يلهب رجال القرية «فنساء البلد بدأن يشعرن بالخطر الداهم المتمثل فى هذه الراقصة التى تشعل لهيب الرغبة فى أعماق الازواج كلما مرت فى الطرقات بجسدها الممشوق ، وأردافها الراقصة ، ونظراتها الساحرة ، وشعرها الناعم الطويل .

ويستكمل مجدى فهمى قائلاً عن شوق وما تمثله من فتنة أثارت بعض شباب البلدة بدأوا يقتربون أكثر من زوجها الشاب مختار أملا فى الاقتراب منها .

وقصة الفيلم متكررة لما سبق أن رأيناه فى «امرأة فى الطريق» حول الزوجة التى تشتهى شقيق زوجها ، وتطارده بجسدها ، ليس من أجل الفوز بقبلة مثلما يحدث فى الافلام الرومانيسة ، ولكن من اجل التقاط لحظات شهوة منه ، وهذا الاخ يصدها ، فتطارده مرة بأغنية من طراز «لهاليب الشوق» دافعها الاثارة ، وهى دعوة صريحة لممارسة الجنس المحرم معه ، ولكنه يرفضها . وقد بدا الاغراء هنا أشد وطأة من فيلم عزالدين ذو الفقار ، وفعلت الممثلة ماهو مسموح من أجل احداث تأثيرها الحسى على شقيق زوجها .

ومن المهم ان نقتبس ما قاله نقاد آخرون عن الفيلم ، من أجل تأكيد وجهات نظر مغايرة ، حتى لايحمل الكتاب وجهة نظر واحدة ، حيث يتحدث مجدى فهمى أيضا عن الفيلم قائلاً : اداء نادية الجندى الذى تطور جداً .. يبدو أنها تريد أن تحمل لقب ملكة الاغراء الجديدة . وبصراحة فهى قد نجحت فى ذلك . ثم سؤاله «هل ستتخصص نادية الجندى فى أداء ادوار الراقصات فى الافلام»!

أما فى كتاب عبدالمنعم سعد حول «السينما المصرية فى موسم» لعام ١٩٧٦ (الكتاب التاسع) فانه قد وضع مع مقاله حول «شوق» صورة لقبلة ساخنة» وعناق بين احمد وشوق فى البحر ، تبدو فيها الشهوة وقد سيطرت على وجهى الاثنين ، وكتب أسفلها أنها صورة ممنوعة من الفيلم ، رغم أننا شاهدناها وغيرها الأشد منها جرأة على الشاشة .



والجدير بالذكر أن الفيلمين اللذين نحن بصدد الحديث عنها، «شوق» ، و«إمرأة فى الطريق» مأخوذان عن الفيلم الامريكى «صراع تحت الشمس» لكنج ڤيدور ١٩٤٧ ، رغم أننا رأينا الممثلة جينفر جونز بكامل ملابسها ولم تسع لاغراء المشاهد ولا شقيق زوجها بالتأوهات المصطنعة ، ولا بالعرى المسموح أو غير المسموح به ، ويعكس هذا ان السينما المصرية لو منعت أفلامنا عنها الرقابة فسوف تكون أشد جرأة من السينما الامريكية ، ولاشك أن الاغراء الصناعى ، الذى نراه على شاشتنا يبدو أقوى تأثيراً أحيانا ، ويأتى بنتائج عكسيه فى أحيان كثيرة .

وقد عادت نادية الجندى لتجسيد دور آخر جسدته جينفر جونز ، فى ثالث أفلامها كبطولة سينمائية ، حيث تم اقتباس فيلم «ليالى ياسمين» لهنرى بركات ١٩٧٨ من الفيلم الامريكى «كارى» اخراج ويليام وايلر ، وتمثيل لورانس اوليفييه ، وجنيفر جونز .

ولا يقوم فيلم «ليالى ياسمين» على علاقة خيانة ، بل نحن فى القصة الاصلية أمام فنانة مشهورة ترتبط برجل أعمال ثرى يعانى فى حياته الخاصة من تسلط زوجته ، فتنمو بينهما قصة حب . ثم يتزوجان بعد أن ينفصل عن زوجته ، فيجد نفسه وقد أصبح زوج النجمة المشهورة ، وبينما تحاول أن ترفعه معها ، وان يقتطفا سويا ثمار السعادة والنجاح ، فاذا به يبتعد عنها وينتهى به الحال الى التشرد.

ولسنا هنا أمام فيلم يعتمد على الحس ، والاثارة ، ولم يكن فى الفيلم الامريكى مايشير الى هذا بالمرة ، ولكن تمت صناعة مجموعة من الاستعراضات الغنائية الراقصة من أجل ابراز مواهب الممثلة ، ليس فى الغناء ، والاستعراض ، ولكن أيضا فى كشف مفاتنها . وان تؤدى هذه الاستعراضات بنفس الشكل الذى تكرر فى أغلب افلامها ، مهما تغير المخرجون ، الذين يعملون فى هذه الافلام .

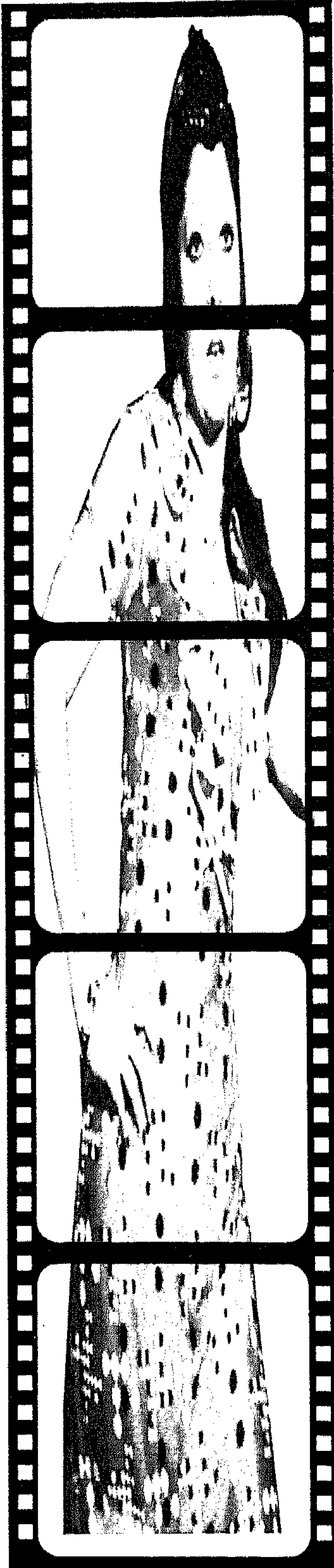
اذن ، فقد صنعت الممثلة لنفسها خطا خاصا ، صار مصبوغا

باسمها، مهما كانت هوية الشخصية التي جسدتها، ونحن لا نحلل هنا الافلام، ولكن من الجدير الاشارة، أن الكثير من الافلام التي جسدتها المثلة، بدت فيها امرأة قوية، سواء بما حققته من ثراء مادي، أو جاه اجتماعي، أو مكانة فنية، وهي فى افلامها نقطة ارتكاز من الرجال، يشتهون امتلاكها لعدة اشياء، الجسد، والمال . لذا فهي تصعد اجتماعيا فى الافلام، من أجل أن تكون لها قوة تأثير مزدوجة. وربما ثلاثية الابعاد.

وقد فهم المخرجون الذين عملوا فى هذه الافلام تركيبة كل من الممثلة، والجمهور، فصاغوا الافلام على هذا النحو وبدت الشخصية التي تجسدها المثلة هي مركز الاحداث. أما الرجال، أو ذكور النحل فهم هامشيون، كل منهم يؤدي دوره المرسوم له، كي تحقق المرأة ماتشاء من امتلاك السلطان المال، والذي تحصل به عن طريق قوة الجسد . ويمكن اعتبار نجاح فيلم «الباطنية » لحسام الدين مصطفى ١٩٨٠ بمثابة نموذج لصناعة افلام على نفس النمط لفترة طويلة من الزمن، إذ ثبت أن النجمة الجديدة تصلح لهذا النوع من الافلام دون غيره. مما يؤكد أنها فى الافلام التي خرجت فيها عن الشكل المرسوم لها، فانها قد منيت بفشل ملحوظ، رغم ان المثلة لم تتأخر فى كل أفلامها عن لعب دور المرأة المثيرة، والتي تلهب الرجال الرغبة فى مضاجعة هذه الشخصية، ومن الافلام التي لم تحقق نجاحا لخروجها عن هذا الخط هناك «أنا المجنون» لنيازي مصطفى، و«بيت الكوامل».

اذن، من المهم التوقف عند شخصية وردة فى فيلم الباطنية، وما تمثله فى هذه السينما، فوردة تعيش فى حي شعبي، هو حي الباطنية، حيث يرتكز رجال صناعتهم تهريب المخدرات، وحسب هذا المنطق، فاننا دوما أمام فقراء شديدي الاملاق، أو أثرياء يعمل الأخرون لديهم . ووردة أشبه بغازية، فهي تملك غرزة لتعاطي الحشيش يأتي اليها الرجال من أجل الكيف، ولرؤية وردة، وهي تغني لهم، وتتعري، وهي ترقص، أو كما كتبت ايريس نظمي عن الفيلم فى مجلة «آخر ساعة» ؛ «جلسات الغرز، والاجساد العارية التي تتمايل فى اغراء بين الانفاس الزرقاء المتصاعدة من أفواه الحشاشين أو انصاف الاحياء. والرغبة فى الانتقام بين الرءوس الكبيرة من تجار المخدرات، والقتل الجماعي . هذه الخلفية كانت مجالا لاغراء نادية الجندي لانتاج فيلم «الباطنية». .

« وجانب الاغراء فى هذه الشخصية يتمثل أولا فى قيامها بالرقص المبتذل للحشاشين، واطلاق عبارات مثيرة، وبذئية . وهي تكشف عن مفاتنها كل ليلة . وفى هذه الغرزة يوجد الرجال الذين جاءوا من اجل لحظات غيبوبة أو فلنقل ساعات، وفى هذه الغرزة ايضا اندس ضابط شرطة متصنعا البله من اجل الايقاع برؤوس العصابات الكبري ».



لكن مـايهـمنا هو التـركـيـز على الاغـراء . فـوردة تحس أن جسدها هو المعبر الى تحقيق اهدافها ، ليس فقط حين كانت فقيرة ، ترقص فـى الغـرزة ، ولكن حين ترمـى بشبـاكـهـا حـول تـاجـر مـخـدرات هو برعـى الكشـر (مـحـمـود ياسين) ، وهو أحـد الذين ينافسون العقاد الكبير(فريد شوقى) ذلك لرجل الذى قتل ابنها ، وحرمها من ثمرة الحب التى نبتت فى داخلها ، حين أحبت ابنه ، فلم يرض عن هذه العلاقة .

العلاقة بين بـرعـى ، ووردة ، تقوم اساسا على الجنس ، منذ بدايتـهـا ، فـهـو يأتى اليـهـا لتـعـاطى الحشيش ، ومـمـارسـة الجنس ، واثناء ذلك يردد جـمـلاً مستترة ، هـى فـى الاساس جنسـيـة ، ولكن من خلال الحـوارالعادى لا يمكن لمسها ، كان يردد وهو ينظر الى أسفل جسدها عـبارة مثل «أموت أنا فيه» فترد عليه بكلمات تزيده رغبة فيها ، ثم تقوم كـى تغنى وترقص له .

ومن خـلال هذه العلاقة تحقق وردة ثروة ، فقد صار برعى تاجـر سيـارات ، واسـتطاع أن يجـذب اليـه المرأة التى ترى انه قد ساعـد خصمـها العقاد فى مقتل ابنها (فى الحقيقة تم خطفه وليس قتله) .

والاغـراء الذى تمثله وردة أيضـا صـنـاعـى ، فـهـى لا تحب ايا من هؤلاء الرجـال الذين يحيطونـهـا ، ولكنهـا تسعى الى امـتـاعـهـم ، سواء فى الغرزة ، أو فى لقاءاتها الخاصة ببعضـهم ، حيث تقوم عـلاقـتـهـا ببرعى على سبيل المثـال على أسـاس الانتقام منه ، وان تذيقه الالم الذى سبق أن ذاقت منه فيما قبل . حين يموت ولداه . اذن ، فكل هذا الاغـراء ، وتلك العـبارات الايحـائية الجنس ، ليست سوى جنس مصطنع فـى المقام الأول .

ويقول كمـال رمزى عن الممـثلة فى العدد ٧ من نشرة نادى سينما القـاهرة لعام ١٩٨٠ أن فيلم «البـاطنية» يعد حلقة فى سلسلة افلام نـادية الجندى التى تحـاول فيها ، وباستماتة أن تصبح ممثلة كـبيـرة ، وفنانة شـاملة ، ترقص وتغنى وتـثـيـر الضـحـك وتبكى ، لذلك فـانه لابد مـن توفـرها فى مـعظم المواقف ، بل اخـتـلاق

مواقف خاصة بها ، بلا أى ضرورة ، وبهدف اعطاء منتجة الفيلم اوسع مساحة ممكنة من الفيلم ، ثم بناء مكان عجيب ، هو مزيج غامض من المقهى والكبارية والغرزة ، مكون من طابقين ، لا شبيه له فى الواقع ، سواء فى حى الباطنية أو فى اى مكان فى مصر ، ولكنه اقيم كضرورة تتيح للنجمة وقتا طويلا ضائعا لتقديم اسكتشات غليظة ».

نفس هذه الاجواء تكررت فى فيلم الممثلة التالى «وكالة البلح» ، وهو أيضا من اخراج حسام الدين مصطفى ، والتى تبدو فيه المرأة فى هذا الفيلم وقد إعتمدت على قوتى المال ، والجسد من اجل امتلاك الرجال ، والصعود الاجتماعى . وقد ظهرت المرأة هنا كتاجرة فى وكالة البلح ، بين رجل تحبه ، ويمثل الفحولة ، وبين رجل آخر كان زوجها ذات يوم فامتصت رحيق الرجولة فيه كى تزاداد شباباً.

وقد انحصرت الشخصية التى تجسدها الممثلة بعد ذلك فى أدوار معينة ، تضمن لها أن ترقص، وتغنى ، وتبدى من جسدها مايغرى ، ولذا فاننا نراها غازية فى «عالم وعالمة» لاحمد ياسين وايضا فى «وداد الغازية» لاحمد يحيى ، ثم بنت ليل (عاهرة) فى «خمسة باب» لنادر جلال ، وهذه الافلام الثلاثة ، تم عرضها فى فترات متقاربة من عام ١٩٨٣ ، لدرجة ان الفيلمين الاولين عرضا فى نفس اليوم فى ١٢ سبتمبر .

والغازية فى هذه الافلام امرأة بلا قلب ، تبتز أموال الرجال عن طريق جسدها ، وهى تمارس الجنس الافتعالى كما سبقت الاشارة ، وشتان بين هذا الجنس ، وبين مانراه فى افلام تبدو فيها الاثارة طبيعية كالماء والهواء ، غير متعمدة ، وضرورية لمواصلة الحياة . والغازية لولا فى «عالم وعالمة» تغرى اطفال المدارس الذين يأتون اليها ، كل مايهمها هو اثارتهم من أجل أن يأتوا اليها بالمزيد من التلاميذ ، والنقود ، ولاتلبث هذه أن توقع مدرس هؤلاء التلاميذ بين براثنها ، فتعمل على اسقاطه ، وتعلمه شرب الخمر ، وتذيقه من لهيب الجسد ، ويهوى من قمة الوقار ، والتقديس أمام تلاميذه الى هاوية السخرية من نفس الاشخاص .

واذا كانت لولا الغازية هى نموذج لامرأة بالغة الحس ، أغلب عقلها فى جسدها ، فان الغازية فى فيلم احمد يحيى تبدو اكثر احتراما ، فهى ترفض الغناء والرقص للأمير ، رغم ان هذه هى مهمتها ، ومصير المرأتين واحد فى الفيلمين لكن شتان بين المصيرين، فتموت الأولى على يد عشيقها المدرس ، والثانية على يد مسدس الأمير الذى يمثل الطغيان . ولذا فان احمد يحيى قدم غازيته باعتبار انها ذات حس وطنى ، تساعد ضابط شرطة فى مواقفه ضد السلطة الفاسدة .

ورغم التباين بين الغازيتين ، فلا مانع أن نرى الاستعراضات الغنائية ، وأجزاء مكشوفة من الجسد ومفاتن ، ورقصات متكرره من فيلم لآخر ، اما فيلم «خمسة باب» فيدور كله حول موضوعات جنسية ليس فقط باعتبار ان الغانية تراجى تمارس الدعارة فى منطقة الهوى بالقاهرة ابان



الاربعينات ، وهى واحدة من عشرات الداعرات ، ولكن أيضا لان المرأة هنا تقضى أغلب أوقاتها فى مواخير وجنس ، النكات والرقصات ، والاستعراضات ، وهى تكشف عن مفاتنها فى الشارع ، وفى حانة خمسة باب ، وأيضاً فوق الأسرة ، باعتبار أن هذه مهنتها ، والدولة فى تلك الأونة تصرح بذلك ، بل أن هناك شرطيا يقوم بحمايتها من البلطجية الذين يستغلونهم . وهناك نكتة ساخرة يرددها الشرطى منصور للمرأة التى لاتكف دائما من اغرائه بالرقص . «التقصع» ، حين يسألها أن تمارس عملها بأدب ، فتسأله فى سخرية لا تخلو من جدية : وازاى يحصل ده بقى ياالخويا ..

وفيلم «خمسة باب» ملىء بالايحاءات الجنسية ، كما يقوم على فكرة علاج منصور من عجزه الجنسى ، حيث يلبس ثوب واسم شخصية اخرى ، يتردد على العاهرة من أجل علاجه . مما جسد أكثر من شكل الفيلم ، بانه يعتمد على الاثارة ، ونحن هنا لانقّوم الفيلم فكريا ، بل نركز على مايخص كتابنا فى المقام الأول، فقد احتشدت مجموعة من الاغنيات والاستعراضات داخل الفيلم ، بنفس الشكل الذى تجيده الممثلة ، وبدا هنا فى اعلى حالاته ممادفع بالرقابة ، كما نعرف ، الى منعه من العرض لعشر سنوات، بعد أسابيع محدودة من عرضه الأول عام ١٩٨٣ وقد صار الفيلم ابان تلك السنوات العشر أشبه بالمحرمات التى يتم تداولها فى شرائط الفيديو بين البيوت . فشاهده تقريباً أغلب من لديه جهاز فيديو .

أما عن افلام نادية الجندى التالية فهى تسير فى نفس النمط، ابتداء من « الخادمة » لاشرف فهمى ، و«صاحب الادارة بواب العمارة» لنادية سالم . ورغم ان هناك العديد من الافلام الوطنية الحس ، مثل «مهمة فى تل أبيب» ، و«الجاسوسة حكمت فهمى» و«إمرأة هزت عرش مصر» ، و« ٢٤ ساعة فى إسرائيل » ، فان الاغراء كان باد فى أغلب الافلام التى نراها لها ، وهو اغراء متكرر ، لكنه مطلوب من جماهير المشاهدين الذين برزوا فى

الثمانينات والتسعينات.

وقد بدت هذه الافلام كأنها نسخ متكررة ، ليس من ناحية القصة فقط ، وهى التى تدور غالبا حول صعود اجتماعى لامرأة ، وتملكها عرش الرجال ، ولكن أيضا من ناحية الأداء النمطى المبالغ فيه من خلال حركات الوجه ، وهو اسلوب يخص الممثلة وحدها .

واذا أخذنا نموذجا لافلامها الأخيرة ، فسوف نجد مشاهد الحب الملتهبة قد ملأت اعمالها التى رأيناها منذ عام ١٩٩٤ ، وحتى الآن ، مثل «حكمت فهمى» ، و«امرأة هزت عرش مصر» ، و«إمرأة فوق القمة» ، وتبدو هذه الاثارة الحسية من خلال مشاهد الحب الملتهبة الاولى بين اثنين من العشاق يتعارفان لأول مرة ، او يتلامسان حسيا للمرات الاولى ، وفى فيلم «حكمت فهمى» لحسام الدين مصطفى ، بدأت الاحداث من خلال مربع بين ماهو تسجيلى ، وبين صعود نجم الراقصة فى أوربا ورأيناها فى أبهى زينة ، واغراء ، حتى إذا التقت بالوجيه حسين جعفر ، تبدو المشاهد متقدة من الحس ، واللوعة ، واللمسات ، وتبدو المرأة فى قمة سعادتها من خلال ماتمارسه من حس .. ويأخذ الفيلم مساحة كبيرة من ذلك . فضلا عن الرقصات التى بدأ بها الفيلم ، والملابس المكشوفة التى ظهرت بها المرأة التى ستعمل جاسوسة .

وعندما تأتى المرأة الى مصر ، وتقدم النمر الراقصة ، تبدو فى غاية الفتنة ، وهى كذلك ايضا عندما تلتقى بحبيبها جعفر مرة اخرى ، فيعاودون نفس العلاقة الساخنة ، خاصة بعد أن اشترى لها عوامة على النيل . والمرأة هنا محور ارتكاز أنظار الرجال سواء فى حياتها الخاصة ، أو العامة ، فهى واقعة بين عشيقين يتسمان بالفحولة ، هما حسين جعفر ، والضابط البريطانى الكبير سمسون . وللمرء أن يتصور أى مشاهد تعرى ، واثارة ، وغنج ، قد امتلأ بها الفيلم ، لدرجة أن الرقصات قد غطت على مساحة الفيلم ، ونحن لسنا بالمرة ، أمام فيلم استعراضى أو راقص ، وكما كتب كمال رمزى فى مجلة «فن» عنه: « فان الفيلم ، ينجرف مع رغبات سكارى الملهى فيقدم الرقصة تلو الرقصة. رقصة شرقية ، ثم رقصة مصحوبة باغنية ، وثالثة استعراضية ، واخرى ذات طابع أجنبى... وهذه الرقصات الطويلة المتتالية والتى تستغرق مايقرب من ربع زمن الفيلم ، تأتى على حساب أحداث حكمت فهمى ، وشخصياته .

وقد تكرر نفس الامر فى « امرأة فوق القمة » لاشرف فهمى ١٩٩٦ . حول زوجة تتعرف على ثرى ، من خلال مكتب زوجها المحامى المبتدىء ، وتصير عشيقته ، ثم تنفصل عن زوجها كى تتروج من هذا الثرى ، وقد جمع الفراش بين الاثنين فى واحد من أجرأ مشاهد الجنس فى السينما المصرية ، وهما ينهلان من جسديهما كل الحب ، والحرمان الذى عانته مع زوجها ، والمتاعب الذى يعانيها الزوج من امرأة متزوج اياها فى بلاد بعيدة .. وقد تم تصوير هذا المشهد من وراء ستار

٢٥ - نبيلة عبيد
اعطني دواء الجسد

ساعدت الصحافة اللبنانية على تعرية الفنانات المصريات الى اقصى حد سمحت به الرقابة ، وذلك بالتوازى مع السينما ، وقد لعبت مجلات مثل «الشبكة ، و«ألف ليلة وليلة» ، ثم مجلة «الكواكب» بعد ذلك دوراً تعرية اجساد ممثلات فى نهاية الستينات وطوال السبعينات بصورة لافتة للنظر ، بعد أن قامت السينما المصرية بتصوير مشاهد كثيرة تقوم على العرى للكثير من ممثلات السينما.

وقد لعبت المنافسة بين الممثلات ، ورحلة الهجرة الفنية من مصر إلى لبنان الى ازدهار هذه الظاهرة بشكل واضح ، ويمكن قراءة ماحدث من خلال ملحق أصدرته مجلة الشبكة حرره الناقد مجدى فهمى يحمل اسم «الجنس فى السينما العربية» عام ١٩٧٥ .. ضم مجموعة من الصور شبه العارية لاغلب الممثلات المصريات واللبنانيات . وقد جاء على غلافه الأخيرة صورة لنبيلة عبيد ، وقد راحت تغطى صدرها العارى بكلتى راحتيها ، وهى خارجة من البانيو ، وقد اطلق الناقد على كشف الصدر بهذه الصورة بنظرية «الصدر العارى» ، وقال ان أول مرة رأينا فيها هذه الظاهرةفى فيلم «هى والشياطين» عام ١٩٦٧ ، ثم جاءت ممثلات عديدات مثل سعاد حسنى ، ونادية الجندى ، وايضا ميرفت أمين ، وغيرهن ..

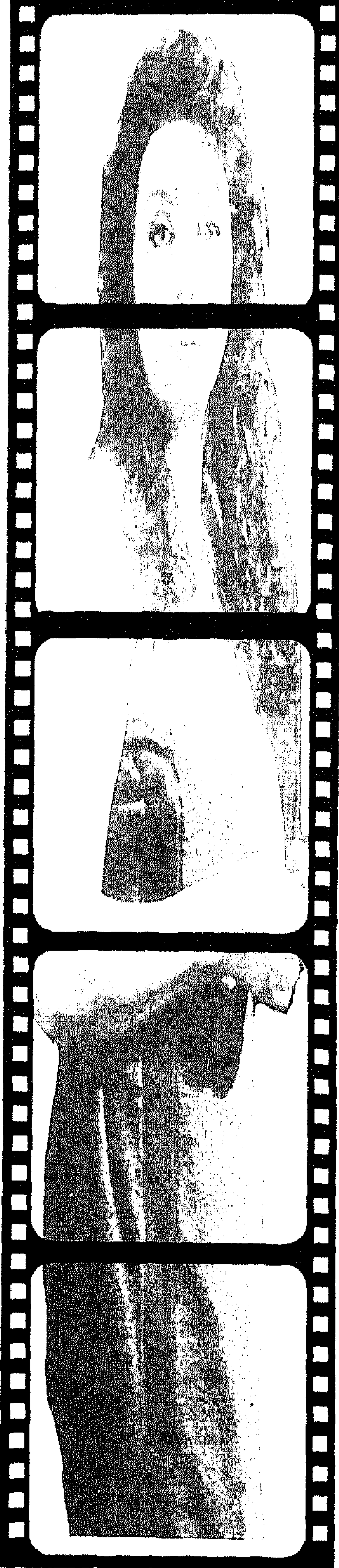
والمتتبع لأفلام نبيلة عبيد ، وصورها فى المجلات اللبنانية بشكل خاص ، سيلاحظ أنها كانت الممثلة الأكثر جرأة فى الكشف عن جزء كبير من الصدر ، وأنها لم تتوقف عن هذا الامر ، طوال رحلتها السينمائية . حتى فيلمها الأخير «المرأة والساطور» ، وبدا

ذلك فى اعلى حالاته فى فيلم «هدى ومعالى الوزير» لسعيد مرزوق عام ١٩٩٥ ، وقد شاهدت الفيلم قبل عرضه على الرقابة فخيل لى اننى قد لمحت صدر هدى كامل العرى خلف ستارة الحمام ، وهى فى حالة حب مع زوجها الوزير العربى الذى فتنه جمالها ، فتزوجها بعد ان مانعت نفسها عنه طويلاً .

نبيلة عبيد ، اذن ، من الممثلات اللاتى اتجهن الى الاغراء بعد رحلة طويلة من القيام بادوار البنت المصرية العادية المحتشمة ، بل أنها فى اول حياتها قامت بدور الزاهدة رابعة العدوية ، وفى أفلام كثيرة جسدت دور فتاة ملتزمة . ومغلوبة على أمرها ، فهى فتاة يخطفها الامير فى «المماليك» ، ويسعى حبيبها الى انقاذها ، كما انها زوجة ريفية فى فيلم « ٣ لصوص » تموت بأزمة قلبية ، بينما يبحث زوجها عن دواء لها ، وفى أفلام مثل «كنوز» ، و«زوجة من باريس» جسدت دور امرأة تعيش فى الواحات ، والصحراء ، وهى مجتمعات مغلقة ، محتشمة ، كما أن دور الممثلة كان لامرأة معتدلة ، ولم تحتو مثل هذه الافلام أى مشاهد تعرى ، أو اغراء ، كما أن ادوار الممثلة بعد ذلك قد كشفت عن كبوة أصابت الفنانة ، فلم تكن هناك أفلاما مميزة ، وقامت فى لبنان بتمثيل بعض الافلام مثل «لست مستهترة» ، و«شباب فى محنة» ، و«ذكرى ليلة حب» ، و«نساء وابطال» ، وفى عصر لم تكن هناك افلام مميزة تقوم بها الممثلة، مثل أدوارها فى «رحلة شهر العسل» ، و«خطيب ماما» ، و«آدم والنساء» ، و«حياة خطرة » ، و«شلة المحتاجين» وغيرها .

وقد اقتصرت مشاهد الاغراء فى هذه الافلام على الديكولتيه الواسع ، والقبلات الساخنة ، وهى أمور كانت تؤديها أغلب الممثلات فى هذه السنوات ، مثل مديحة كامل فى «حبى الأول والأخير» لحلمى رفلة التى شاركت نبيلة عبيد التمثيل . وايضا فى «شلة المحتالين» الذى كانت بطولته المطلقة لشويكار ، أما فى فيلم «حياة خطرة» لاحمد فؤاد فقد أدت فيه الممثلة دوراً بدويا ، ومدنيا ، وقد ظهرت فيه عارية أعلى الصدر ، وهى تتحمم وهو نفس المشهد الذى صوره ملحق مجلة الشبكة على غلافه الأخير .

ونحن لن نتوقف عند هذه الافلام ، فلاشك ان قيمتها الفنية لم تدفعنا الى مشاهدتها فى أى وقت من الاوقات ، حتى ان مارأيناه منها أحيانا قد دفعنا الى نسيانه ، ولذلك سوف نتوقف عند عطاء الفنانة من خلال مايمكن أن نسميه مرحلتى ميلاد ، المرحلة الأولى جاءت من خلال ادراك الممثلة أنها يجب أن تجتاز هذا النوع الشاذج من الافلام فانتجت فيلم «وسقطت فى بحر العسل» الذى أخرجه صلاح أبوسيف ، وعرض عام ١٩٧٧ . وهو الفيلم الذى لم ينقذها من القيام ببطولات ثانية فى أفلام مثل «رحلة داخل امرأة » لاشرف فهمى و«المرأة الاخرى» ، و«العمر لحظة» حتى أعاد اشرف فهمى اكتشافها مرة أخرى فى فيلم «ولايزال التحقيق مستمراً» عام ١٩٧٩ .



ومجموع افلام الممثلة منذ عام ١٩٧٧ ، وحتى الآن ، يعتمد على تقديمها كممثلة جميلة ، موهوبة مغرية ، وان كانت هذه الموهبة بدت مصقولة ، وفي أحسن حالاتها مع فيلم «ولايزال التحقيق مستمرا» ، أما مجموع الادوار التى جسدتها قبل ذلك ، فهى للمرأة الفاتنة ، العشيقة الأخرى فى حياة رجل ، والتى تملك جسدا ملتهباً ، وعواطف جياشة ، وتعرف كيف تعطى للرجل مالم يحصل عليها من امرأته الأولى، مثل دور الراقصة العشيقة فى «الشريدة» ، و«المرأة الأخرى» ، و«رحلة داخل امرأة» وكلها لأشرف فهمى .

وقبل أن نتوقف عن أهم مراحل الممثلة ، من خلال تعاونها مع اشرف فهمى .. يجدر الاشارة أن صلاح أبوسيف الذى صنع أهم الموضوعات الجريئة فى السينما ، كان عليه أن ينتشل الممثلة من أدوارها الصغيرة ، الاقل أهمية ، ورغم ذلك لم يأت الفيلم بنتائجه . وقد اختار ابوسيف قصة من كتاب «البنات والصيف» لاحسان عبدالقدوس، حيث يضم الكتاب خمس قصص سبق انتاج ثلاث منها فى فيلم بنفس العنوان اشترك فيه المخرج باخراج القصة الأجرأ من خلال تلصص رب بيت على خادمته اثناء الصيف .

وحسب احداث القصة التى تحمل عنوان «البنت الأولى» ، فان الوقائع تدور على الشاطىء ، حيث مايسة هى ملكة جمال الشاطىء ، تجلس اسفل المظلة ، بالمايوه كشف عن جمالها ، وحسنها . ثم تقع فى غرام شاب صعيدى ، فتشعر بالغيرة من امرأة لها نفس جمالها ، حين تجيئها الانباء أن محمد يحب امرأة أخرى ، لكنها تعرف أن امرأة فى حجم الجاموسة هى التى وقع اختيار حبيبها عليها ، لذا تصدم فيه ، ولا تتخيل ان من يحبها ، ويلمس جسدها ، قد تدنى ذوقه العاطفى الى مضاجعة مثل هذه الجاموسة ، فتهجره .

وكما هو واضح فأننا أمام قصة تعتمد فى اغلب أحداثها على

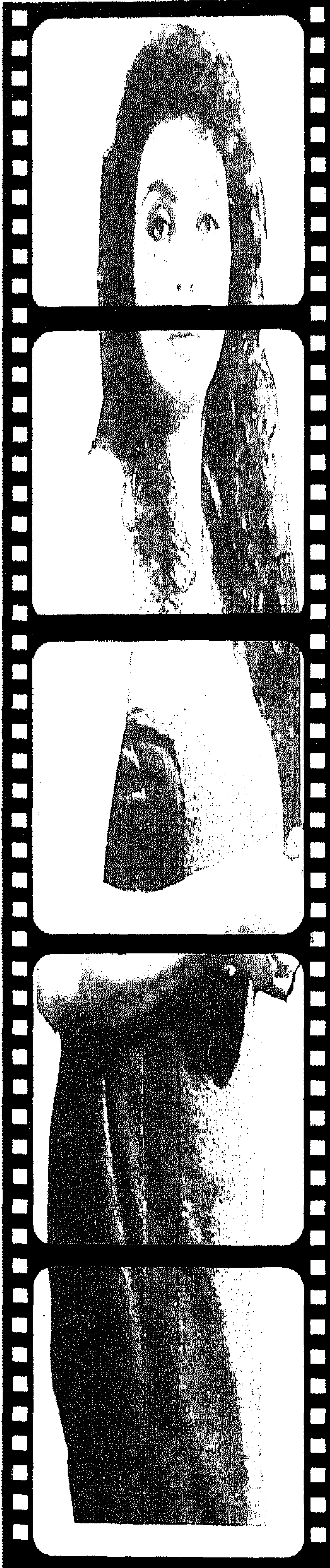
مشاهد العري ، سواء ارتداء المايوه ، أو العلاقات الحسية التي تربط بين العشاق . أو في حفلات الشاطيء التي يقضيها الشباب القادم في اجازات الصيف . ولذا فان الفيلم يقوم على هذا النوع من العلاقات ، والمشاهد ، سواء جسدتها نبيلة عبيد ، أو غيرها .

وقد بدت من فتنة الممثلة في هذا الدور ، ماجعل مخرجين آخرين يعتمدون عليها في أدوار مشابهة ، ودور المرأة الفاتنة ، المثيرة للانظار ، في أفلام قدمها اشرف فهمي ، حيث ظهرت في فيلم «رحلة داخل امرأة» بدور صديقة للزوجة آمال . وهي صاحبة أتيليه ، تفشل في حبها وزواجها ، وحين تصدم ، تهرب الي مجتمع النساء ، وتقرر الاستغناء عن الرجال في حياتها .

ومن الواضح أن الممثلة أحست أنها ستكون في أحسن حالاتها مع قصص احسان عبدالقدوس ، وقد حدث ذلك بالفعل ، فعادت الي الانتاج ، وهربت للابد من الادوار المساعدة ، ومع أشرف فهمي ، ظهرت في دور الزوجة الخائنة زينب في فيلم «وسقطت في بحر العسل» . هذه المرأة هي زوجة لمدرس ، وهي تتطلع حولها ، تنظر الي ماحققه الآخرون مع بداية عصر الانفتاح ، أختها متزوجة من مأمور ضرائب مرتش ، وزوجها يصحب الي البيت صديقه القديم مدحت الفاشل في دراسته ، لكنه نجح في أن يحقق ثروة خلال سفره ، وما ان دخل البيت ، حتى راح يرمي شباكه حول المرأة التي سلمت نفسها له بسهولة . ومايهمنا في هذا الفيلم ، أن مدحت هنا رجل قوي الحس ، يمارس عشقه بشكل يرضي الزوجة ، ورغم أن المدرس شاب في انضج سنوات عمره ، الا أن علاقة زينب به هي في المقام الأول جنس ، واشباع مجنون . لذا فان الزوجة استشاطت غيرة ، حين عرفت أن عشيقها يحب فتاة أخرى ، وينوي الزواج منها ، لم تكن هذه الفتاة سوى شقيقة زوجها حسين .

وفي هذا الفيلم بدت الزوجة امرأة محتشمة الملابس وهي في حضرة زوجها ، عدا المشهد الذي يجمعهما فوق الفراش ، حيث بدت بدلكولتيه واسع ، أما في فراش العشيق ، فانها تكشف ماهو مسموح رقابيا ، ويرقد مدحت فوقها ، وفي هذا الفيلم ، هناك قبلة بالغة الجرأة ، تتم بين الزوجة وعشيقها ، حيث يعض الرجل شفة المرأة السفلي ، كأنه يمتص منها ، وتبدو القبلة هنا غير مألوفة بالنسبة للمشاهد ، حيث تبدو الشفاة ملتصقة في أغلب ما شاهدناه من مناظر حسية في السينما المصرية ، ومثل هذ القبلة لم تتكرر بنفس القوة الا من خلال ماجسده محمود عبدالعزيز أمام الممثلة في افلام أخرى ومنها «أرجوك أعطني هذا الدواء» ، و«العذراء والشعر الأبيض» .

وقد قدم اشرف فهمي بعد ذلك ممثلته في ادوار اخري ، مثل «الشيطان يعظ» ، حيث قامت بدور وداد ، الفتاة الجميلة ، ابنة بائع الفول التي يتم اغتصابها أمام عيني زوجها ، لأنه عصي امر الديناري ، لفتوة ، وتزوجها . وكان الديناري قد وضع عينيه عليها . وقد تم اغتصاب وداد في هذا الفيلم ، بشكل بالغ القسوة والوحشية ، فالزوج يتألم وقد مسك به



رجال الفتوة، بينما المرأة تبدو أشبه بفأر في مصيدة، لايملك منها فكاكا، بينما يبدو الفتوة قويا، جبروتا في قيامه بالاغتصاب، انه ليس اغتصاب شهوة فقط، بل اغتصاب انتقامي .

في الافلام التالية، بدأت نبيلة عبيد تغير من المخرجين، والقصص، ولكنها كانت تقف من وقت لآخر عند حسين كمال، وعاطف الطيب، وعلي عبدالخالق . وكانت تعود من وقت لآخر الي أشرف فهمي وعاطف سالم الذي اكتشفها.

وفي هذه الافلام، كانت الممثلة تجسد دور امرأة معتدلة السلوك، وفية لزوجها، تدفعها الظروف غالبا للانحراف، أو للوقوع في الخطيئة، ولكنها كانت ضحية في أفلام عديدة، ولذا فان أغلب الجنس الذي مثلته نبيلة عبيد في أفلام كثيرة سنتعرض لها، هو الجنس الشرعي علي الشاشة، اي بالحلال، فهي، في هذه الافلام، زوجة مخلصة مثلما حدث في «العذراء والشعر الابيض»، و«شادر السمك»، و«الوحل»، و«حارة برجوان»، و«الراقصة والسياسي»، و«درب الرهبة»، و«قضية سميحة بدران»، و«ديك البرابر»، و«توت توت»، و«كشف المستور»، و«هدي ومعالي الوزير»، و«عبتة الستات»، و«المرأة والساطور».

ولكنها اذا مارست الخيانة، فانها تفعل ذلك عن جبر، فهي تريد أن تتذوق طعم الخيانة التي اذاقها لها زوجها في فيلم «ارجوك اعطني هذا الدواء»، وفي «أبناء وقتلة» خانت المرأة زوجها شيخون بعد أن سلب منها الذهب الذي كانت تملكه، فوجدت في الضابط سلوي وسببا كي يعيد اليها حقها.

وعليه فان الجنس كما جسدته الممثلة، يبدو شرعيا، ومرتبطاً بامرأة مقبولة الشخصية، والسلوك . وامام هذا بدت المرأة في قمة أنوثتها في افلام كثيرة ، أمام زوجها. ولم تقم فكرة «العذراء والشعر الابيض» علي الجنس الذي تمارسه الزوجه الا في

القدر اليسير ، وانما العلاقة الجنسية التى ستقدم فى الرواية بين الربيبة وابيها بالتبنى. وقد انحصر الجنس فى العلاقات الاولى بين المرأة وزوجها فى الايام الأولى للزواج ، اثنان متحابان ، متفاهمان ، المرأة لاتنجب وعليها تعويض الرجل من خلال الجنس . وسرعان ماخبت هذه العلاقة عندما صارا والدين مسئولين عن ابنة قاما بتبنيها من الملجأ.

أما فكرة فيلم «ارجوك اعطنى هذا الدواء» فانها تعتمد أساسا على الجنس ، والدواء المقصود فى العنوان هو الجنس . ويقول رؤوف توفيق فى مقال عن الفيلم نشره بمجلة صباح الخير تحت عنوان «فى الحقيقة انه فيلم سافل» : « إلا اذا اعتبرنا فيلم «أرجوك اعطنى هذا الدواء» من أفلام «البورنو» أى الافلام الجنسية التجارية فعلينا أن نشيد بجهد المخرج حسين كمال فى تقديم فيلم جنسى على مستوى فنى أنيق ، وانه استطاع بمساعدة المنتج ، وموافقة المسئولين عن وزارة الثقافة أن يجعلوا القاهرة فى مصاف أكبر عواصم العالم التى تعرض الافلام الجنسية فى أهم شوارعها » .

« ولكن المصيبة . ان كل هؤلاء لايعترفون بأنهم قدموا فيلما جنسيا .. بل يطلقون عليه فيلما اجتماعيا !! طب ازاى ؟؟

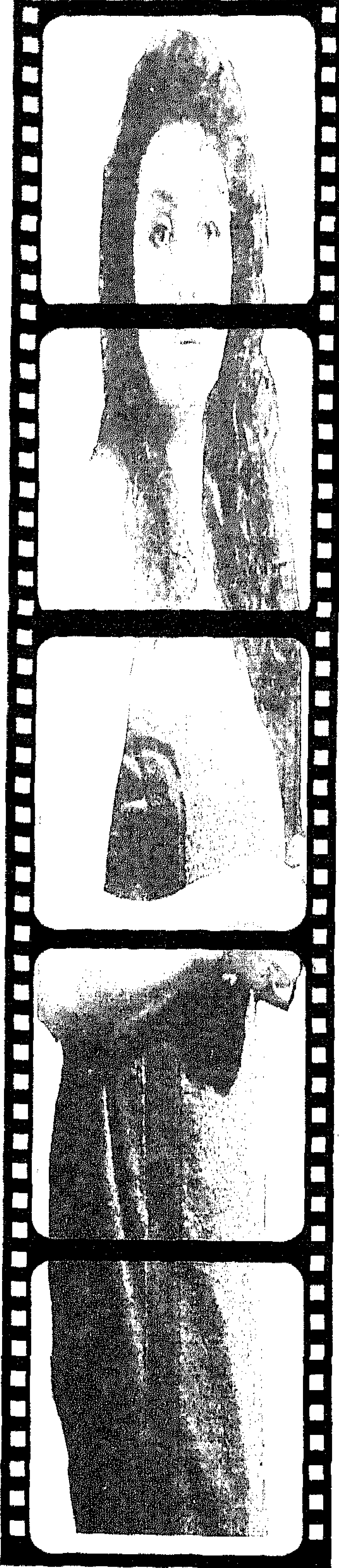
ويستكمل رؤوف توفيق حديثه عن الفيلم بهذا المنطق ، وسوف نقتبس مما قاله حول نفس المفهوم : «كل الشخصيات التى يقدمها الفيلم شخصيات مريضة .. ولا يدور فى رأسها شىء غير الجنس ، الزوج (محمود عبدالعزيز) الذى يلهث وراء اى امرأة ، والزوجة (نبيلة عبيد) التى تدرك خيانة زوجها وتصاب بحالة نفسيه كلما اقترب منها على الفراش ، واحدى صديقات الزوج (سحر حمدى) تخون زوجها هى الاخرى ، وترقص لعشيقها فى حجرة النوم . أما صديقة الزوجة فقد فاقت الجميع وابتكرت لها طريقا آخر خاصا لتشبع شهوتها عن طريق اصطياد الشبان بنقودها . ومن يرضيها تستبقيه فترة أطول .. حتى تشعر بالملل والرغبة فى التغيير ، ويكفيها أن تهز رأسها وتبتسم لشاب آخر حتى تجده بين يديها (ماجدة الخطيب) .

«حتى الطبيب النفسى المعالج (فاروق الفيشاوى) تدور أسئلته كلها حول الجنس ، وبعبارات واضحة لا أتصور كيف صاغها كاتب السيناريو والحوار (مصطفى محرم) ، ولا كيف مرت فى آذان هؤلاء الذين يتشدقون بالأخلاق والقيم والثقافة » .

« ماذا بقى ؟ حتى التهيؤات وأحلام اليقظة بالنسبة للزوجة . تبدأ وتنتهى بالجنس .

« مهرجان من قمصان النوم . والمايوهات وفساتين السهرة العارية ! »

« والرواية التى كتبها احسان عبدالقدوس بنفس الاسم ـ رواية قصيرة ـ فان الطبيب النفسى الذى تلجأ اليه المرأة قادم من الولايات المتحدة ، ويقترح عليها اقامة علاقات جنسية خاصة بها ، حتى تنتهى من أزمتها ، أو ان تهمل أمر زوجها .. ولذا فان الزوجة تشرع فى تطبيق أكثر من



علاقة جنسية ، ولكنها لا تشفى ، بينما يستمر الزوج فى الخيانة . وتطلب من الطبيب نفسه أن يمارس معها الجنس كنوع من الدواء . وحسب الرواية ، فان مضاجعة تتم بين الطبيب والزوجه ، وهى المضاجعة التى لا تحدث فى الفيلم ، ويتقاضى الطبيب أتعابه عن هذا العلاج الجنسى، وهذا الامر يؤدى الى انهيار الزوجة .

والمرأة فى الفيلم سيدة محترمة ، حسنة السير والسلوك ، وتكتشف أن زوجها يخونها بلا مبرر . وتحاول أن ترده الى السبيل القويم لكنها تفشل ، وعندما تخونه تفشل ، وتطلب من الطبيب أن يضاجعها فيصدها ، وتفشل ، وتقرر الانتحار ، وفى الفيلم ، فان هناك امرأة داعرة ، تفتح باب النصح للزوجة ، فتدفعها الى التعرف على الرجال كبديل مؤكد لحل مشكلتها .

والزوجة فى الفيلم الثالث الذى جمع بين المخرج والممثلة وهو «أيام فى الحلال» نرى المرأة متزوجة من رجل ضعيف الشخصية ، ثم من رجل آخر قوى الشخصية ، الزوج الأول للسكرتيرة سميحة ، هو مدحت . ابن اخت صاحب الشركة . ورغم أن المرأة تبدو منسجمة معه ، متمتعة جنسيا ، وتبدو أمامه بالمايوه ، يقيمان فى الفنادق ، فان سميحة تتعرف على الرجل الثانى مجدى ، الذى يتردد على الشركة ثم يعمل بها ، ومن أجل ممارسة الجنس معه ، وهو رجل متزوج ، تنفصل عن مدحت ، ثم بعد فترة عزوبية تتزوج من مجدى ، بعد أن يفتح لها مكتب محاسبة ، وتعيش فى شقة بلندن ، يتردد الزوج الجديد عليها ثم يفترقان ، لانها لاتحتمل قوة شخصيته ، وهى المرأة التى اعتادت على أن يكون الرجل بين أصابعها ، وليس العكس .

وحسب الكراس الدعائى للفيلم فان الممثلة قد ارتدت مايوه قطعة واحدة وهى زوجة لمدحت ، كما انها ترتدى قميص نوم يكشف عن نهر صدرها ، حين دخل أخوها عليها الشقة التى تعيش فيها ، ورفع المسدس فى وجه مجدى ، وقد دفع بهما بعد ذلك أن يتزوجا . أى أن المرأة هنا لم تخن زوجا ، ولكنها مارست الجنس لبعض الوقت فى غير الحلال .

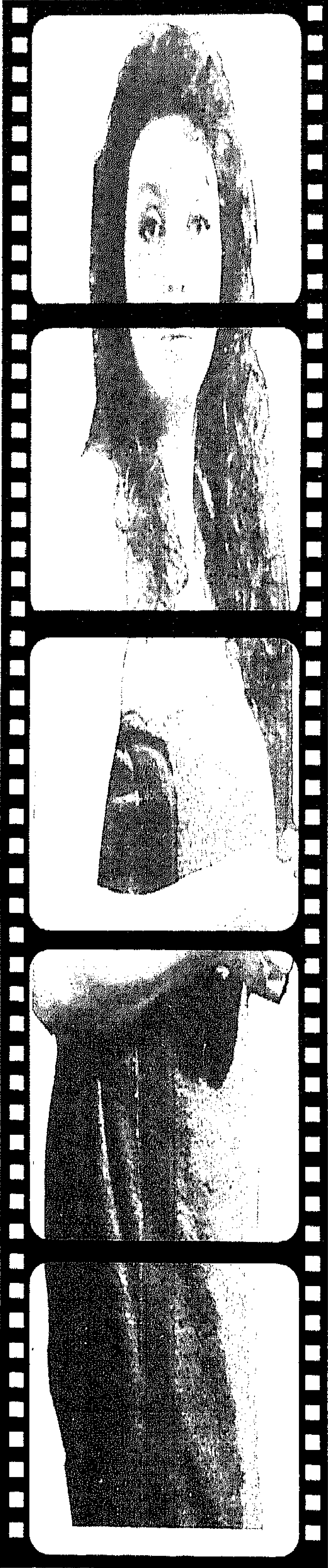
وفى فيلم «حارة برجوان» اجتمع نفس الثالوث، المخرج، وكاتب السيناريو، والممثلة مرة ثالثة من أجل معايشة قصة حب تعيشها فتاة فقيرة، اضطر زعيم الحارة الشعبي أن يزوجها من شاب فقير، كما تنسب اليه طفلها السفاح الذي حملته من زعيم الحارة. وتعترف نبيلة عبيد فى حديث ادلت به الي مجلة الموقف العربي التي كانت تصدر فى قبرص قائلة: «النقاد يكتبون مايشاءون، لكن الفيلم نجح جماهيريا وغطي تكاليفه من دون اسفاف أو ابتذال، فهو فيلم يروي قصة جيدة، ومخرجه يشهد له الجميع بالتمايز».

وفى فيلم «ديك البرابر» الذي جمع بين حسين كمال، ونبيلة عبيد عام ١٩٩٢. تقوم الفكرة على أساس جنسي، فعشرية التي تتزوج من الشاب الأبله، بناء على رغبة أبيه، تفاجأ ان الشاب العبيط يفهم فى الجنس بشكل يشبعها، وتردد جملاً تعكس اشباعها، وترتدي له الملابس الفاتنة، ورغم كل هذه العلاقة الحميمية فى الجنس بين الطرفين، فان المرأة تسعي لأن تحمل من آخر، هارب من السجن، كانت تحبه قبل أن تتزوج من الابله.

المخرج الثاني الذي عملت معه الممثلة، وكشف عن مفاتنها، وقدمها فى صورة المرأة المثيرة هو عاطف الطيب، ورغم ان تعاونهما الأول معا قد انعكس فى قصة مأساوية حول معاناة امرأة بريئة في «التخشيبة» وهو اسم الفيلم الذي قدمه عام ١٩٨٤. فان فيلمهما الثاني «ابناء وقتلة» قد قامت العلاقة فيه بين العاهرة، وصاحب الحانة على أساس قوة الجنس، فالعاهرة هنا تتردد على الحانة التي يعمل بها شيخون، عامل البار، والذي يغازلها بعبارات جنسية مواربة. وعندما يحتاج الي المال، فان مايبهره فى الغانية هو الاساور التي تبرق فى معصمها، فيطلب منها ان تتزوجه، وفى ليلة الزفاف، يرقد فوقها، ويطلب منها أن تتعري كاملاًحتى تكون امامه بلا شيء. مجرد جسد فاتن، وتخلع المرأة ملابسها، وأيضا اساورها، التي يسرقها الرجل، ويبيعها، كي يشتري الحانة.

والمرأة هنا رغم أنها ابنة ليل، فانها تستمتع بشدة بالجنس الذي يمارسه زوجها، وكلما اعلنت غضبها، راح يمطر كتفها بالقبلات، وينجح فى استمالتها، ومن الواضح هنا أن الرجل بالغ الفحولة، ليس فقط لانه ينجح فى اشباعها، بل ايضا لانها امرأة محترفة فى مهنة الليل، ويحتاج ارضائها إلى رجل من طراز خاص.

وفى فيلم «كشف المستور» راينا خطا جنسيا أساسيا، فهناك مؤسسة ما، كانت تعمل على التخابر بالنساء عن طريق الجنس، وتعرف أسرار السياسة من خلال علاقات نساء هذه المؤسسة برجال السياسة الفكرة اذن هي الجنس والسياسة، وبعد سنوات، تطلب هذ المؤسسة امرأة كانت تعمل لديها من قبل من أجل معرفة اسرار عشيق قديم صار سياسيا مرموقا، وجاء لزيارة البلاد



لفترة من الوقت ، ومع بداية أحداث الفيلم ، تتمدد سلوى شاهين بمايوه فاتن ، فى فندق فخم أمام حمام السباحة ، ويتحرك نادل أمام المرأة، وقد اهتزت أصابعه وهو ينظر الي سلوى التى تحدثه أن عليه ان يعتاد ، فى هذا الفندق ، على مشاهدة النساء بالمايوهات .

ويمتلىء الفيلم بحكايات الجنس ، تبدأ بليلة أخيرة بينها ، وبين زوجها ، وهو شخص مرموق ، ولأنها لا تريد أن تجذبه الى ارض المتاعب معها ، فانها تذهب معه الى الفندق ، وتطلب منه أن يتعرى ، وتفعل مثله ، ثم يقضيان ليلتهما الأخيرة ، فى لقاء جنسى ساخن ، قبل أن تطلب منه الطلاق ، وبعد ذلك تبدأ فى البحث عن رئيس الجهاز القديم الذى أخبرها أن الصور التى تم تصويرها قد حرقت ، ومن اجل لقائه ، فانها تقابل ثلاث زميلات قديمات . الأولى صارت شخصية مرموقة ، والثانية فتحت مطعما فخما لايرتاده سوى علية القوم ، وهى امرأة شاذة لا تتورع عن لمس وركى زميلتها معبرة أنها المرأة الاجمل ، أما الثالثة فقد صارت احدى رموز التيار الدينى .

وفى هذا الفيلم تبدو الممثلة فى أجمل فتنة ، وهى تنتقل بين حاضرها وماضيها .

أما المخرجان على عبدالخالق ، وسعيد مرزوق فقد نجحا كذلك فى تقديم الممثلة بالصورة التى تبديها كفاتنة ففى «شادر السمك» رأيناها فى دور امرأ ة مات عنها زوجها ، فنزلت السوق تبيع وتشترى ، وترتدى الملابس السوداء الحشمة ، وذلك من أجل رعاية ابنتها الصغيرة ، وعندما تتعرف على بائع السمك احمد ، فانها تتزوجه كى يحميها ، ويصبح شريكها فى الحياة مثلما هو شريكها فى التجارة ، وما ان تدخل بيته ، حتى تكشف له كل مفاتنها بالحلال . ويبدو الرجل هنا قويا . أما المرأة فبالغة الدلال ، وذلك سواء فى الغنج أو ممارسة الحب ، أو حين تصالحه بعد فترة من الزواج ، فهى تصالحه بالجنس ، تبدو مكشوفة الكتفين ، فى قميص نوم مثير ، وزينة ، وضحكات رنانة ، وقد أثارت المرأة

غيرة زوجها حين طُرق الباب ، فسألت عن الطارق قبل أن تفتح الباب ، كى يفاجأ بها فى نفس الملابس الفاتنة ، ويعاتبها فى قسوة .

وما ان تنتهى ايام العسل الأولى فى حياة الزوجين ، حتى يتحول الرجل عنها الى فتاة من طبقة ثرية ، يحاول الرجل أن يجرب لحما مختلفا ، ونراه معها فى حمام السباحة ، وقد ارتدت المايوه القطعتين ، أى أن الجسد الآخر ، ومكانة صاحبة هذا الجسد اجتماعيا ، قد دفعا بالزوج الى الابتعاد عن زوجته .

وفى فيلم «عتبة الستات» لنفس المخرج رأينا طبيبة الأمراض النسائية ، وقد قررت أن توقف فترة منع الحمل ، بضغط من حماتها ، وفى ليلة الجماع الاولى بدون موانع طبية للحمل ، ترتدى لزوجها الضابط ملابس الفتنة وكأنها فى ليلة عرسها الأولى . ويتغازلان فى شهوة بادية تعبيرا عما يحسان به من متعة ، وفرحة بأنها سوف تصير أماً .

وفى الفيلمين التى تعاونت فيها الممثلة مع سعيد مرزوق ، رأينا كيف اعتمد سلوك المرأة على الجنس ، حتى وان أبد ت اشمئزازها مم يحدث فى «المرأة والساطور» . لكنها فى «هدى ومعالى الوزير» امرأة فاتنة تنال كل ماتريد عن طريق ما تتسم به من جسد مثير ، سواء بالنسبة لرئيس مجلس ادارة شركة المقاولات العجوز الذى تعمل سكرتيرة له ، والذى يتحسس ركبيها العاريين ، ثم دفعها الى وزير تعمير فى دولة عربية تفتنه بدورها ، ويدعوها اليه ، ويحاول النيل منها فتتمنع ، وما ان يبلغها انه سيفعل ذلك حسب الشرع ، ويتزوجها ، حتى نرى امرأة ملتهبة الحس ، تفعل كا مابقدرتها من أجل امتاع الرجل والتمتع به وبثروته ، وقد أشرنا فى بداية هذا الفصل أن هناك مشهداً جريئاً شاهدته للممثلة فى نسخة ماقبل الرقابة .

وقد لعبت هدى دوراً بارزاً فى الحصول على كل ماتريد فيما بعد عن طريق جسدها ، وأيضا أجساد الفتيات اللاتى يعملن لديها ، ترسل منهن إلى المسئولين من أجل تحقيق أهدافها ، وهناك مدير بنك يقوم بالتوقيع على أى أوراق ترسلها له هدى مقابل ليلة ساخنة مع فتاتين من سكرتيرات هدى، كما ان هناك علاقات جنسية بين فتاة أخرى ، ومساعد مدير البنك . أما أحمد ثابت ، المحامى الذى سيصير وزيرا ، فان علاقة هدى الحسية به ، وكما يقول كمال رمزى فى كتابه «الافلام المصرية ٩٥» فان هذا الوزير يتحرق شوقا لجسد هدى ، وهى بدورها تؤجج رغباته ولا تقطعها ، وتستغل رغباته الرعناء فى النهاية ، عندما تسجل له فيلما جنسيا معها وتطالبه بأن يساعدها على الخروج من البلاد فيضطر للرضوخ . هكذا . رجال أقرب إلى الذئاب الجائعة » .

٢٦ - يسرا ..
اغراء بنات الأصول



بالنظر الى مجموع أعمال الممثلة يسرا بين عامى ١٩٧٧ ، ١٩٩٨ ، سوف نلاحظ أن هذه الافلام لاتدخلها ضمن اطار ممثلة اغراء ، أو مايسميه البعض بملكات الاغراء ، قدر أن نضمها الى فاتنات السينما ، فمجموع أفلام الممثلة يعكس تنوعا فى أفلامها ، وأدوراها . من العاشقة الرومانسية ، الى الابنة البريئة ، والمدرسة الملتزمة ، وقد ساعدها فى ذلك براءة الوجه ، والجسد النحيف الذى لايوحى بالمرة بأى اثارة فيما يتعلق بالمقاييس الجسدية لممثلات الاغراء فى هذه السينما .

ولكن ، بالنظر الى مجموع افلام راحت الممثلة تجسدها بداية من نهاية الثمانينات ، فاننا سوف نلاحظ أن يسرا هى الملكة المتوجه للاغراء والاثارة فى سينما التسعينات .

اذن ، فقد قدمت يسرا هرما مقلوبا بالنسبة لملكات الاغراء السابقات عليها ، حيث يتم اكتشافهن كنجمات اثارة بعد أفلام قليلة قامت فيها كل منهن بادوار عادية ، مثلما حدث مع هند رستم ، وبرلنتى عبدالحميد ، وسهير رمزى ، وكما لاحظنا فان أعمار الاغراء فى حياة هذه الممثلات تبدو قصيرة ، قد لاتتعدى السنوات السبع مثلما حدث للاسماء التى عرفت الاغراء ، حيث يلتصق الامر بجمال الممثلة ، وطزاجتها .

ولكن الامر تغير بالنسبة ليسرا على مستوى الاغراء ، فقد كان عليها أن تنتظر أكثر من عشر سنوات لتعتلى عرش الاغراء فى مصر ، فهى الفتاة البريئة الرومانسية فى افلام من طراز «ابتسامة واحدة تكفى» ، «شباب يرقص فوق النار» ، «عشاق تحت العشرين» ، «الجنة تحت قدميها» ، «قصر فى الهواء» ،

«الانسان يعيش مرة واحدة ، «حكمت المحكمة» ..

ولعل أول مرة كشفت فيها الممثلة عن ساقيها بشكل عابر هو فيلم «ليلة شتاء دافئة» ١٩٨١ ، هذا طبعا اذا استثنينا دورها ، فى «ألف بوسة وبوسة» عام ١٩٧٧ . وفى فيلم «ليلة شتاء دافئة» رأينا فتاة تقف مع الصحفى الشاب على الطريق العام ، وعلى طريقة الممثلة الامريكية كلوديت كولبرت فى «حدث ذات ليلة» ١٩٣٤ . كشفت عن ساقيها لاحدى السيارات العابرة ، كى تقف لها وتنقلها الى حيث تريد مع رفيقها .

وفى تلك الفترة ، كانت يسرا تقوم بدور البطولة أمام محمود عبدالعزيز فى فيلم سورى تركى باسم «شيطان الجزيرة» قامت فيه بدور ليلى ، الفتاة التى جاءت لتكشف سر مقتل ابن عمها . وفى هذا الفيلم ارتدت الممثلة مايوه بيكينى طوال أحداث الفيلم ، وبدت فى مشاهد حب ساخنة مع الممثل محمود عبدالعزيز ، وقد تم قطع أغلب هذه المشاهد فى النسخة التى عرضت على أشرطة فيديو فى مصر .

لكن يسرا لم تقدم كثيراً على مثل هذه الادوار ، ولم ترتد أى مايوه بيكينى فى أفلامها المصرية» ورأيناها فى أفلام من طراز «على باب الوزير» «دماء على الثوب الوردى» ، «الثأر» ، «أرزاق يادنيا» . وفى هذين الفيلمين الاخيرين ، تم اغتصاب الشخصية التى تجسدها المرأة فى مشاهد شديدة الوحشية ، وتحت عينّى زوجها ، ولكنها بشكل عام لم تكن أدوار تعتمد على الاغراء ، أو الجنس.

ولذا فان دور بنت الليل الذى جسدته فى فيلم «درب الهوى» لحسام الدين مصطفى عام ١٩٨٣ ، ولم يكن من ادوار الاغراء قدر ماهو حول فتاة قهرتها الظروف ، ويحاول الفيلم هنا أن يثبت أن من نراهم وقورين فوق مكاتبهم ، وفى الحياة هم فى الحقيقة الداعرون ، اما بنات الهوى ، فهن بريئات ، اضطررن الى ممارسة هذه المهنة الأزلية لاسباب قهرية ، والشخصية التى جسدتها يسرا هى لفتاة دفع بها العمل بهذا المكان ظرف بالغ القسوة . فهى التى زج بشقيقها فى السجن لاتجاره فى المخدرات . تجد فى عنقها مجموعة من الاشقاء الجوعى ، وأم عجوز . فتضطر الى الانخراط فى المهنة كى ترسل اليهم ماتسد به رمقهم . وفى بيت الدعارة تتعرف على استاذ جامعى ، وعلى أحد الباشوات . الأول يقوم بتدريس الفلسفة ، والثانى صاحب منصب سياسى مرموق . عندما يدخل غرفتها ، ومعه حقيبة ، يقوم بنزع ملابسه كى يظهر أمامها بملابسه الداخلية ، ويفتح الحقيبة كى يخرج منها طبلة ، يحمل الصاجات فى أصبعه . دون أن يخلع طربوشه ، ثم يدخل فى رقصة خليعة أمامها ، أما الاستاذ الجامعى الذى يؤمن بنظريات الفليسوف «فيخته» ، فان العاهرة هى التى تعلمه كيف تكون الحياة .



وقد جعل الفيلم من كبراء رجال المجتمع هم الذين يمارسون الدعارة الحقيقية ، بينما كسا الداعرات الحقيقيات بالأخلاق ، وجعل منهن بريئات أمام مايمارسه الرجال ، سواء ذلك القواد الذى يجبرهن على الرقاد فى فراش الرجال من اجل تدبير المعيشة ، أو الصبيان الذين يبدون مخنثين فى سلوكهم العام .

وحسب كمال رمزى فى مقاله عن الفيلم ، نشرته مجلة «فن» فان معظم الابطال يأملون فى الخروج من المستنقع الذى يعيشون فيه .. فيسرا تهرب من اللوكاندة لتنتظر استاذالجامعة فى احد الكازينوهات . ومديحة كامل التى تخدع محمود عبدالعزيز بحبها، وهى المخدوعة بحب فاروق الفيشاوى ، تهرب من اللوكاندة أولاً ، ثم تهرب الى شقة الفيشاوى ثانيا . ويهرب أحمد زكى ليلة فرحه من خطيبته الخائنة ليذهب الى يسرا . ويهرب محمود عبدالعزيز من المعلمة ليعيش مع مديحة كامل ...

ورغم ان الفيلم حول عالم الدعارة وبنات الهوى ، فان دور يسرا هنا لايدخل ضمن الاغراء ، ولذا فان بقية أدوارها التالية فى سنوات الثمانينات لم تعط إنطباعا أننا امام ممثلة اغراء ، سواء فى «الافوكاتو» ، و«لاتسألنى من أنا» ، و«الصعاليك» ، و«الانس والجن»، و«البداية» ، و«كراكون فى الشارع» ، و«موعد مع القدر» ، و«قبل الوداع» ، و«وصمة عار» . ولكن بين الحين والآخر كنا نرى الممثلة فى دور فاتنة ، تكشف عن مواهبها وحسنها ، مثل دورها فى فيلم «الجوع» ، حيث رأيناها فى دور امرأة ثرية ، تسكن قصراً فخما ، تعشق فتوة الحارة الجبالى . وتطلبه لنفسها ، وفى القصر تتزوجه ، ويبدو مفتونا بجسدها الشهى ، الذى يختلف تماما عن جسد زوجته التى عاش معها سنوات طويلة ، وجسدتها سناء يونس، وأمام هذا التباين ، فان الفتوة يعرف المياه الساخنة لأول مرة عند الاستحمام ، كما يعرف الحمام والتدليك . ولاشك أن هناك قوة حسية تربط بين المرأة الثرية ، وبين فحولة الفتوة جعلها توافق على الزواج به ، فالمرأة لم تأت به الى قصرها من أجل أن يهتم بأعمالها العامة ، وادارة شئونها الاقتصادية . ولكن أيضا من

أجل فحولته .

ووسط أكثر من خمسين فيلما قامت يسرا ببطولتها حتى عام ١٩٨٩ ، فان الممثلة بدت صاحبة الوجه البرىء ، ولم يرها المشاهد فى أدوار اغراء متتابعة بنفس الصورة التى عرفناها بها منذ فيلم «المولد» لسمير سيف عام ١٩٨٩ ، أمام عادل امام ، ففى هذا الفيلم ، جسدت دور فتاة فقيرة ، ابنة لرجل محتاج دوما ، وتعرف ان أبراهيم ، ليس أخاها ، وانما قام ابوها بسرقته وهو طفل صغير . ولذا فان مشاعرها نحوه تتغير من الاخوة إلى المشاعر الحسية ، والعاطفية ، وتبدو المشاعر هنا ذات معنى جنسى أكثر من معناها الرومانسى العاطفى ، خاصة أنها تنمو فى البداية من طرف واحد .. فهى التى تشتهيه ، وتحبه ، دون أن يعرف الحقيقة وعندما يقوم أخوها بتدليك جسدها ، كشقيق ، بالروائح الثمينة ، فانها تتلذذ دون أن يحس بها ، وتحول اللمسات الى حس ، ثم اذا بها تلتفت اليه ، وتقبله بكل شهوة ، هذه القبلة تصدم ابراهيم ، فيصفعها . كى تكشف له الحقيقة .

وقبل هذا المشهد رأيناها ، وهى تنتقل من الفقر الى الثراءالذى جلبه معها أخوها العائد من السفر بعد سنوات ، وقد تعرت ، وراحت تتحمم فى البانيو . وبدا جسدها فاتنا ، كانت يسرا هنا قد بلغت سن النضج ، وامتلأ جسدها ، ولم تعد تلك الفتاة النحيفة كما يقال ، لذا جاء الأغراء الذى مارسته فى الفيلم ليكشف عن مولد نجمة اغراء ، سرعان ماسيضعها المخرجين فى هذا الاطار فى أفلامهم التالية ، مثل «الراعى والنساء» لعلى بدرخان ١٩٦١ ، و«الارهاب والكباب» لشريف عرفة ١٩٩٢ ، و«امرأة آيلة للسقوط» لمدحت السباعى ١٩٩٢ ، و«المنسى» لشريف عرفة ١٩٩٣ ، و«مرسيدس» ليسرى نصر الله ١٩٩٣ . و«ضحك ولعب وجد وحب» لطارق التلمسانى ، ثم «المهاجر» ليوسف شاهين ١٩٩٤ ، و«طيور الظلام» لشريف عرفة ١٩٩٥ ، و«نزوة» ١٩٩٦ لعلى بدرخان ، و«دانتيلا» لايناس دغيدى ١٩٩٨ .

وفى هذه الافلام مثلت يسرا قصص اغراء ذات سمات خاصة ، فهى المرأة الارستقراطية الجميلة صاحبة القوام الرشيق . التى تبحث عن تجربة عاطفية ، وفى بعض الاحيان فانها مصابة بشبق الجنس وجنونه ، ويمكنها أن تفعل أى شىء ومن أجل اشباع هذا الجنس الملتهب فى جسدها .

ويبدو هذا واضحاً فى شخصية عزة فى فيلم «الراعى والنساء» ، فهى احدى ثلاث نساء يسكن منطقة صحراوية نائية . تعانى من حرمان ، وشبق ، يأتى اليهن رجل خارج من السجن لتوه ، هو ايضا محروم من النساء ، وعليه اشباع رغباته ، ليس من جسدواحد من بين هؤلاء النسوة ، ولكن منهن جميعاً ، فهن جميعا محرومات جنسيا ، يمثلن ثلاثة أجيال مختلفة .

والشخصية التى جسدتها إسمها عزة ترفض دخول الرجل الى عالمهم ، انها امرأة سبق لها الزواج من قبل ، فهى تشهر فى وجهه سكينا ، وتناصبه العداء ، وأمام الحاح الرجل للبقاء ، تبدأ كل



منهن فى معاملته بحذر ، ثم يبدأ فى الدخول لقلوبهن الواحدة تلو الاخرى ، وأمام امرأة محرومة ، شبقة ، فانها تقدم نفسها فى شكل فاتن ، حيث تتسلل الى حجرته ليلا ، وتسلمه جسدها ، ويصل صوتها الى الابنة الصغيرة ، ويبدو الجنس هنا لدى عزة بالغ القوى ، فهى أشد النساء الثلاثة حبا له ، وهى تطلب من الأخريتين أن يتركناها معه كى تتمتع به ، كما انها اكثرهن صدمة حين يموت .

وعلى بدرخان ، هوالمخرج الاكثر استفادة من فتنة يسرا فى السينما ، وهو الذى قدمها بهذا الشكل المثير فى ثلاثة أفلام ، بعد «الجوع» ، و«الراعى والنساء» ، ففى «نزوة» بدت فى أقوى حالاتها الحسية ، امرأة من نار ، ما ان تنظر الى المهندس من خلال مقياس المساحة ، حتى تدرك أنه رجل على مقاسها ، وهذا المهندس الذى ترتبط به ، زوج وفى ، سافرت امرأته لاسبوعين الى اسرتها بالاسكندرية ، وتركته وحده كى تكون الارض ممهدة لقيام علاقة بالغة الحسية مع المهندس صلاح .

ونرى فى هذا الفيلم امرأة مجربة ، متحررة ، نعرف أنها تزوجت لبعض الوقت وعاشت فى الولايات المتحدة ، وان لديها شبق حسى ، وتتمتع بتوتر يبدو واضحا أثناء الجلس وبعده . وكما كتب كمال رمزى «فانه من الطبيعى أن تنجذب نحو المهندس صلاح المستقر نفسانيا ، الراسخ مهنيا ، المتصالح مع نفسه ، الراضى كل الرضا فى حياته »

ولذا فما ان تلتقى به ، حتى تدعوه الى تناول البيرة معها فى محل عام ، بعد صدام شكلى ، وهى فى صحبة صديقة لها . وما ان يقبل الدعوة ، حتى تعطيه من جسدها كل ماهو شهى ، وممتع، فهى تتعامل معه كذكر متوج ، ويبدو ذلك من مشاهد بالغة الجرأة جمعت الاثنين معاً فوق الفراش ، انها لاتريده ان يهجر فراشها ، تدعوه دوما الى المزيد من لحظات الحب . وتبدى له من الفتنة مالايراه فى زوجته. سواء فى ملابسها ، أو فى اوضاع الالتصاق به . ونبرات صوتها ، وحركة عينيها .

وقد أثبتت الممثلة فى هذا الفيلم كم تتمتع بحس عال ، وقدرة على تجسيد مثل هذه الأدوار فتبدو ، كما اشرنا ، امرأة راقية ، مثقفة ، عاشت خارج الوطن المتحفظ، وليس لديها حس خلقى بمسألة الجنس ، انها تمارسه بكل مالديها من أفكار عن الحسية . ومن المعروف ان الفيلم مقتبس عن الفيلم الامريكى «الجاذبية القاتلة» لادريان لين ، وان الممثلة جلين كلوز كانت فى هذا الفيلم فى اكثر حالاتها إثارة ، ربما أكثر من يسرا بكثير ، فهى تود الممارسة فى اى مكان تذهب اليه مع عشيقها ، ولعل مضاجعة المصعد يعكس ماتتمتع به المرأة من شهوانية ، ومثل هذا المشهد غير موجود فى الفيلم المصرى ، فأغلب الجنس الذى تم كان فى شقة ندى ، وبين جدران غرفة النوم ، أو فى الحمام . وهناك بالطبع فارق كبير بين الحسية التى رأينا عليها المرأة فى الفيلم الامريكى وبين ندى ، لكن رغم هذا ، فان الممثلة قدمت مشاهد بالغة الاثارة، واذكر اننى كنت اشاهد الفيلم فى سينما ريفولى بالقاهرة ، والى جوارى صديقى عدلى عبدالسلام (٦٠ عاما) الذى ابدى دهشته من تلك الجرأة التى ظهرت عليها الممثلة فى هذا الفيلم .

أما المخرج الثانى الذى قدم يسرا فى أكثر من فيلم ، كممثلة اغراء ، فهو شريف عرفة ، ففى فيلم «الارهاب والكباب» رأيناها تؤدى دور فتاة ليل تهرب من التحقيقات الملفقة التى تقوم بها ادارة الآداب فى مجمع التحرير ، باعتبار أن الضابط يود الصاق التهمة بالعاهرات ، ووسط أحداث ساخنة تقفز العاهرة على السلم ، وقد بدت بالغة الفتنة ، مما يثير الانتباه اليها ، وهى تردد على ايقاع راقص : مساء الخير ياحلوين .. وكعاهرة ، فانها تبدو طيلة أحداث الفيلم ، مكشوفة الجسد ، سواء من ناحية الجونلة البالغة القصر ، أو الكتف العارى ، ولكن يبو الماكياج هنا خفيفا ، قياسا الى مانعرفه فى السينما عن العاهرات ، مما يوكد اننا امام ابنة ليل ارستقراطية .

وهناك فرق شاسع بين صورة العاهرة هنا ، وبين ماكانت عليه الممثلة فى فيلم «درب الهوى» فنحن فى «الارهاب والكباب» أمام عاهرة محترفة . فهناء تتصرف كعاهرة ، ثم تبدو ملامحها الانسانية ، حيث تقف الى جوار المدرس مدحت الذى يحتجز مجموعة من الرهائن فى المجمع ، بعد ان ارتبكت الاحداث ، ولم يتمكن مدحت من التوقيع على طلب خاص بنقل ابنه .

وشخصية ابنة الليل هنا ، تبدو ثانوية قياسا الى الحدث ، فهى مجرد واحدة من شخصيات عديدة تواجدت فى المجمع ، لكل منها دور فى الحدث الاساسى ، ولأن رجال مباحث الآداب قد حاولوا تلفيق التهمة لها ، فانها وقفت الى جوار مدحت ، وحملت معه السلاح .

وتبدو المرأة هنا نموذجا مختلفا لابنة ليل اخرى ، فى فيلم «طيور الظلام» لنفس المخرج ، انها سميرة التى يتم القبض عليها بتهمة دعارة ، وعلى الصحفى فتحى نوفل ان يقف بجانبها ، فيدفع بزميله الملتحى الى الدفاع عنها واثبات برائتها . ويكون المقابل هو اقامة سميرة فى بيت المحامى



فتحى . وفى شقته المتواضعة ، تبدو سميرة بالغة الفتنة ، تتصرف كعاهرة ، وتعطى للرجل من جسدها ، تغسل له الملابس وقد انكشف فخذاها وهى تجلس أمام الطشت . وتبدو الممثلة فى قمة فتنتها فى هذه المشاهد ، ولعل هناك لقطة دفعت بأحد الشيوخ الى رفع قضية على الممثلة جذبتها الى المحاكم فترة ، وليس مجالنا هنا الحديث عن هذا الامر ، لكن يسرا بدت فى هذا الفيلم أيضا نموذجا لنجمة اغراء ، ليس فقط ، وهى تجسد دور العاهرة الفقيرة ، التى تحفظ الجميل للمحامى ، بل بعد أن انتقلت اجتماعيا مع فتحى ، واصبحت من سيدات المجتمع الراقى ، وتبدو فى قمة اغرائها ، وهى تخلع ملابسها أمام الوزير فى محلها ، كى تفتنه بجمالها ، وهى تقتل تردده ، وتصبح عشيقته بعد ذلك .

وفى كل المستويات الاجتماعية التى مرت بها سميرة ، فانها تبدو قادرة على احداث الاثارة فيمن حولها . ومن الواضح أن شريف عرفة قد وضع يسرا فى أدوار متشابهة ، فرغم انها موظفة وقورة فى فيم «المنسى» ، فان ملابسها ، وقوامها الممشوق يجعلان احد المدعويين فى الحفل الذى يقيمه المدير المليونير أسعد ياقوت، ينظر اليها كجسد ، أو عاهرة راقية ، لذا يطلب قضاء ليلة متعة معها . ولكن غادة ترفض هذا العرض ، حتى لو أدى هذا الى الهروب فى تلك الليلة عبر مكان موحش يحيط بالفيلا التى يقام بها الحفل .

وغادة ترفض أن يكون جسدها ثمنا لاتمام صفقة يعقدها رجل الاعمال الذى تعمل لديه مع أحد المستثمرين العرب . ورغم موقف غادة الجاد ، المحترم ، فان المخرج يجعلها ترتدى ثوبا يكشف ماتتمتع به من جمال ، لاشك أنه جذب أنظار المستثمر ، بأن الفتاة أكثر من سكرتيرة .

ورغم ماتبدو عليه الفتاة من وقار ، وجدية ، فان الملابس التى ارتدتها فى الفيلم ، قد تناقضت بشكل ملحوظ مع سلوكها . ولذا فانها تصدم المنسى ، عامل التحويلة المحروم عاطفيا ، وجنسيا ، والذى يحلم أن تأتيه ملكة الجنيات الجميلة كل ليلة ، فاذا

به يفاجئ بغادة ، الاسم والمرأة ، وقد دخلت عليه مبنى التحويلة، بملابسها الفاتنة ، تطلب منه حمايتها من رجال أسعد الذين يطاردونها ، ويسعون الى اعادتها للفيلا من أجل اتمام الصفقة .

ويكتب حليم زكريا مليكة عن أداء الممثلة فى نشرة نادى السينما انه : «كان اداء يسرا الطبيعى المقنع وقسمات وجهها الهادىء المعبر ونبرات صوتها العاطفى تلعب دورها فى تكامل ، وتجعلك اللقطات الحميمة البالغة العذوبة والجمال التى تجمع بينها وبين المنسى من اللقطات التى تغزو أحاسيسك بالدرجة الأولى ...

ولاشك أن فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» من الافلام التى توجت يسرا كنجمة اغراء فى السينما المصرية ، هناك مشهد للمرأة الناضجة أش أش ، وهى راقدة فوق سريرها ، تمر الكاميرا ببطء شديد فوقها ، وفى الخلفية أصوات طابور الصباح فى المدرسة المجاورة ، وتبدو ، «إش إش» فى هذا المشهد بالغة الحسن أو الفتنة ، ومن الواضح ان طارق التلمسانى قد قدم المرأة بشكل مقارب لما رأيناه عليها فى أفلام اخرى ، فهى امرأة ثرية ، مطلقة ، تعيش حياة لاهية . اذا خرجت الى الشرفة فى الصباح ، كان ذلك كفيلا بأن ينقلب حال المدرسة بتلاميذها ، ومدرسيها ، ومديرها، و«إش إش » تعشق أحد طلاب المدرسة الذى يصغرها سنا باعوام طويلة ، والعلاقة بينهما حسية ، تبدو أثناء ممارسة الحب معه المرأة المحرومة التى تشبع جسدها من شاب ، فى بداية حياته ، يتسم بقوة وعنفوان .

وهناك علاقة حسية بين كل الطلاب ، وبين المرأة التى تبدو فى قمة فتنتها ، كل صباح ، وهى فى غرفتها ، حيث يلجأ الطلاب الى استخدام المراية لتعكس اشعة الشمس نحو غرفتها ، فتخرج لهم ضاحكة ، تلوح لهم بيديها .

و« اش اش تمارس الحب بجنونه ، وشكله اللامألوف ، فهى تدخل مع أدهم حجرة مبطنة الحوائط من أجل أن تنطلق صارخة ، ثم تتمرغ فوق الارض ، وتتشاجر مع الطالب الذى تحبه أدهم، قبل ان يمارسا الحب . وبعد ان تتوطد علاقة اش اش بهذا الطالب ، فانها تتصرف كأم لزملائه الطلبة ، تحاول مصالحة المتخاصمين ، كما تتدخل لدى اهل فتاة أخطأت مع حبيبها من أجل أن يتزوجا . وتتحول اش اش من امرأة شهية تمارس الحب مع أدهم وتسعى لان تتزوجه رغم معارضة ابيه الذى يعمل فى جهاز امنى حساس ، الى امرأة اكثر التزاما تحب الشاب ، وتدافع عن مصالح زملائه . وبالتالى فان صورتها تتغير .

ومن بين الاعمال التى يمكن الوقوف عندها ايضا ليسرا كممثلة اغراء ، هناك دورها كملكة فرعونية فى فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين ، وأيضا دورها كأميرة فى فيلم «اسكندرية كمان وكمان» ، ولكنها فى الفيلم الاول جسدت دور زوجة لفرعون العنين العاجز عن الاتصال الحسى بها



منذ أن تزوجـها ، لذا فـهو يسمح لها احـيانا بالتواصل مع الشاب الغريب رام الذى يحبه ، وسلمه مفـاتيح المملكة . وتحـاول الملكة أغواء رام ، وجذبه اليها ، تدعوه الى فراشها ،لكنه لايمتثل لها فى البـداية، و«سيـميت» ، هذه امـرأة مـحرومـة من الارتواء الجنسى، وتبدو فى بعض لقطات الفيلم ، وقد كشفت أغلب المسموح به رقـابيـا ، حيث برز صدرها نصف عـار من فستـانهـا الابيض ، وبدون مشد صدر ، كما أنها فى بعض اللقطات التى بين يدينا ، تبدو وقد سلمت نفسها للشاب الذى راح يخاصرها بيده اليسرى ، وراح يقبلها فى خدها ، بينما برز نهدها وراحت تعانق جسده العارى ، وهى تغلق عينيها فى نشوة بادية .

ومثل هذه المشاهد لاشك انها قد توجت يسرا كنجمة اغراء فى التسعينات ، فهى تفعل ذلك دون اللجوء الى الابتذال ، لانها لا ترقص ، ولا تتعمد كشف جسدها قدر مايسمح به الدور ، وهى تنطق أقل قدر من الكلمات . لكن فتنتها تبدو فى جمالها الملحوظ ، وأيضا فى تناسق جسدها ، واناقتها ، وقدرتها على اختيار ملابسها التى تبرز مفاتنها . وكما أشرنا من قبل ، فان هذه المرأة توحى بالحس الراقى دون ابتذال او افتعال الاغراء .

وقد بدت هذه السمات واضحة فى فيلم «مرسيدس» ليسرى نصر الله عام ١٩٩٣ ، وفيه تقوم بدورين ، الأول وردة ، وهى امرأة وقعت فى غرام دبلوماسى أفريقى خلال سهرة برجوازية قاهرية ، تحمل منه فتجبرها امها على الزواج من ثرى عجوز خوفا من الفضيحة ، وعندما تلد طفلا أبيض تطلق عليه اسم نوبى، كما ان الممثلة تجسد دور عشيقة بنت ليل لهذا الشاب نوبى حين يكبر فى السن .

ووردة كما نراها فى أغلب مشاهد الفيلم ، امرأة تجاوزت الخامسة والخمسين ، منعت ان تعيش أحاسيسها ومشاعرها الخاصة ، فأثرت الاحتماء خلف مكياجها وأناقتها الزائدة . وحسبما يقول المخرج فى حديث له الى مجلة «فن» : «ولأنها مكبوتة ، تبدو مبتذلة جداً . رغم انها لم تمارس الجنس المحرم سوى مرة واحدة

من كهل عجوز . وبقيت بداخلها رغبة دفينة فى الانتقام .

أما الشخصية الثانية فهى عنيفة ـ يسرا أيضا ـ وهى شخصية تقف على النقيض من شخصية وردة . وان قاربتها فى الشكل ، فهى امرأة ولدت لتكون عاهرة . ومن ثم تشارك الملايين رغبتهم المستعرة فى الثراء الشديد . ولكن المثير فى هذه الشخصية أنها شديدة الاعتزاز بنفسها . فهى لاتعطى نفسها سوى للرجل الذى تريده . ولا يمكن أن نطلق عليها العاهرة العذراء . ويتغير حالها بلقائها بـ « نوبى » ، فتحبه من النظرة الأولى ، وتشعر انه الرجل الذى انتظرته طويلاً ، على الفور تقرر ان تهبه نفسها من دون قيد أو شرط .

وكما نلاحظ فان المخرجين الذين عملت معهم يسرا فى سينما التسعينات ، وقد وضعونها فى اطار ابنه الهوى ، تختلف صورها ، وذلك من أجل ان يستخرجوا منها كل مالديها من قدرات على الاغراء ، ومع ذلك فقد قدمت شكلا خاصا ، وغير مكرر من هذه المرأة المثيرة .



٢٧ - فيفي عبده
امرأة ... ملايين الرجال

رغم هذا العدد الكبير من الراقصات اللاتى ظهرن فى الافلام المصرية ، ورغم أن الرقص الشرقى كما قدمته هذه السينما يعتمد على الاثارة والاغراء ، فان أيا من الراقصات الشهيرات لم يبرزن على الشاشة كنجمات اغراء ، فما لبثت أن اعتزلت تحية كاريوكا الرقص لتؤدى أدوار متنوعة ، ولم يعرف عن سامية جمال ، أو سهير زكى ، أو حتى نجوى فؤاد انهن صرن نجمات اغراء ، فالرقص الذى كانت تؤدية سامية جمال أبعد ما يكون عن الاثارة ، وقد جسدت أدوار كوميدية فى أغلب أفلامها ، أما سهير زكى فكانت مجرد راقصة تقوم بعملها ثم تؤدى بعض المشاهد التمثيلية ، وتختفى، بينما بدت أدوار نجوى فؤاد فى هذا المضمار محدودة للغاية.

ويمكن أن نؤكد أن الراقصة الوحيدة التى اتجهت الى ادوار الاغراء هى فيفى عبده ، والتى أصبحت ظاهرة فنية فى السينما المصرية فى فترة قصيرة للغاية ، وذلك بصرف النظر عن قيمة هذه الافلام الفنية ، أو مكانتها . أو عددها . وقد شاهد الناس الراقصة تؤدى نمرتها فى الكثير من الافلام منذ بداية السبعينات فكانت مجرد راقصة ، يتردد اسمها احيانا ، وقد عرف الناس هذا الاسم فى نهاية السبعينات عندما ظهرت فى التليفزيون تتحدث الى سمير صبرى بأنها من نفس بلد الرئيس الراحل انور السادات ، لكنهم لم يرونها كراقصة ، أو كفنانة الا على المسرح فى عام ١٩٨٢ ، حين جسدت نفسن الدور الذى سبق لتحية كاريوكا ان جسدته فى فيلم «شباب امرأة» . وشاهد الناس فيفى عبده ترقص فى أفلام مثل «حسن بيه الغلبان» ، و«قمر الليل» .. ، وبدأت تلعب أدوار صغيرة . فى أفلام مقاولات مثل «مولد وصاحبه

غايب» ، و«النيابة تطلب البراءة» ، و«حكاية لها العجب» عام ١٩٩٠ . ولكن فيفى عبده كانت محظوظة للغاية عندما ظهرت لأول مرة فى دور العرض فى فيلم «امرأة واحدة لاتكفى» لايناس الدغيدى ، ويبدو الحظ هنا ماثلا فى أن هذا الفيلم قد قوبل باستحسان من قبل النقاد ، وأنه قد عرض قبل بقية الافلام الاخرى التى ذكرناها آنفا ، كما لم يقم الدور الذى رآها الناس فيه لاول مرة كممثلة، على الاغراء ، والرقص ، بل كانت مجرد امرأة فقيرة تلجأ الى صحفى يحل لها مشاكلها ، فتصبح أحد اركان حياته الاساسية .

وظهرت فيفى عبده فى هذا الفيلم لتكون على قدم المساواة مع كل من يسرا ، وسماح انور ، وتتنافس معها على الفوز بقلب الرجل ، وعندما رقصت له لم ترتد بدلة مثيرة ، بل اكتفت ان فعلت ذلك بجلباب المنزل . وقد تردد فى الأوساط السينمائية أن فيفى عبده قدمت نفسها فى أحسن صورة من خلال هذا الفيلم . ولو سارت بنفس المستوى الذى بدأت به لكسبت السينما ممثلة متميزة ، تلقائية، لكن فيفى عبده ما لبثت ان صدمت الناس فى أفلامها التالية ، وخاصة «نور العيون» لحسين كمال ، حيث قدمت فى نهايته ، عن عمد ، مجموعة من التابلوهات الراقصة ليست بذات علاقة بالفيلم ، مما أثاراستغراب المشاهدين والنقاد ، واستياء المؤلف نجيب محفوظ الذى أعلن عن دهشته من مستوى الفيلم .

وشخصية هنادى فى فيلم «امرأة واحدة لاتكفى» هى لسيدة فقيرة تسكن منطقة شعبية ، لجأت إلى الصحفى حسام كى يساعدها فى العثور على شقة ، بل انه يأويها مع ابنة أخيه فى منزله بدلا من الاقامة فى الشارع حتى تحصل على الشقة .. وفى المنزل تتحول المرأة المأزومة الى صدر رحب للرجل ، وبدون اى ابتذال ، وعن طيب خاطر تمنحه جسدها ، فهو صاحب الجميل عليها ، وتبدو هنادى امرأة شهية ، ولا تشكل لحسام أى عائق ، فهى مصدر متعة لا أكثر ، لن تورطه فى انجاب اطفال ، أو فى زواج ، بل هى تحبه ، باعتبارها امرأة عاقر سبق لها الطلاق من زوج سابق لم تنجب له .

وكما اشرنا فعندما رقصت هنادى من أجل حسام فى حفل ، لم تخلع ملابسها ، ولم تبرز مفاتنها مثلما ستفعل فى أفلامها اللاحقة ، بل كشفت عن مواهبها كراقصة . ويكتب عنها على أبو شادى فى مقاله المنشور فى نشرة نادى السينما القاهرة فى ٢٦ مارس ١٩٩٠ ، أن فيفى عبده جاءت « فى دورها الصغير إكتشافاً للفيلم ، وتمكنت أن تلعب دور هنادى فى تلقائية وعذوبة ، المرأة المستضعفة الشفوق الحانية . التى تعبر عن مشاعرها وإمتنانها فى بساطة وعفوية » .

ومع عام ١٩٩٢ ، بدأت رحلة الإغراء بالغة الوضوح مع فيفى عبده ، من خلال « نور العين » لحسين كمال ، و « نساء صعاليك » لنادية حمزة » ، و « المزاج » لعلى عبد الخالق ، ومع مجموع



أفلامها الأخرى ، تبادر إلى الذهن أن الراقصة الوافدة إلى السينما، أعجبت بالشكل الذى قدمته نادية الجندى ، وإنها فى طريقها إلى السير فيه ، فهى المرأة المستضعفة التى تصعد سلم المجتمع بشكل غير شرعى ، عن طريق مفاتن جسدها ، تنتقل بين رجل وآخر ، ينقلونها إلى طبقات إجتماعية أعلى . وبدت هذه السمة واضحة فى أفلامها من طراز « الراية حمراء » ، « قدارة » ، « ضربة جزاء » ، « الصاغة » ، ثم « إمراءة وخمسة رجال » .

وكان «نور العيون » أول بداية لظهور فيفى عبده فى صورة المرأة الفاتنة ، تكشف عن ديكولتيه واسع ، وترقص ، وترتدى ثوب النوم الساتان الذى تكرر ظهوره من فيلم لآخر ، وتبدأ فى الأدوار بنفس الوتيرة ، هى إمرأة فقيرة ، لكنها قوية الشخصية ، تهدف إلى تحقيق شيئ فى حياتها ، وأن تصعد إجتماعياً ، ويقول المخرج فى حديثه إلى مجلة فن عن إختياره لفيفى عبده : « أقولها من جديد » إننى فصلت الدور على فيفى عبده لأننى وجدت فيها الشخصية الشعبية الصحيحة التى يمكننى تقديمها فى فيلم إستعراضى يعيد لنا ذكرى نعيمة عاكف وتحية كاريوكا .. وكل أفلام إستعراض المرحلة الذهبية السابقة .

وقد قدمت الراقصة شخصية نور العيون بالصورة التى تراها، وحسب حديثها إلى مجدى الطيب حول نفس الفيلم فإنها تلخص منظورها إلى السينما بإعتبارها كباريه أكثر إتساعاً ، وأشمل آفاقاً ، حين قالت : « وأقولها بصراحة لقد زهقت من المشاهد الذى يدفع مائة جنيه لمشاهدة إستعراضاتى وقررت أن أذهب إلى المتفرج البسيط الذى يدفع قروشه القليلة ، حتى يرانى فى فيلم سينمائى .. أذن لقد قررت المرآة ، أن تحول السينما إلى كباريه أو ملهى ليلى ، ترقص ، وتكشف عن مفاتنها بصرف النظر عن قيمة القصة التى تضم هذه الرقصات ، وأذا كانت البداية فى قصة لنجيب محفوظ ، فإن كل الأفلام التى جاءت بعد ذلك كانت بمثابة أعمال قصصية أقل أهمية ، وبدت كأنه يتم تفصيلها على الراقصة الممثلة.

ونور العيون الذى تعمل فى إحدى المصانع للنسيج ، بعد خروجها من السجن ، تحاول إيقاع صاحب المصنع فى حياتها كى تكشف سر جريمته حين قام قبل سنوات بقتل غريمه، والدها. ونور العيون تم الحكم عليها فى قضية دعارة ، رغم إنها بريئة . دبرها لها زوجها . ولذا فعندما تخرج من السجن ، تسعى إلى الإنتقام من كل من سعوا لإيذائها ، سواء زوجها محسن ، أو قاتل أبيها دعبس ، ومن آجل تحقيق هدفها ، فإنها تكشف عن مفاتنها ترقص تارة ، وترفع الملابس عن ساقيها تارة ، تتأوه ، وتتدلل ، ، وتنجح فى إيقاع شاب صغير يعمل فى المصنع ، وهى فيما بعد تتزوج من دعبس، وتسعى عن طريق فتنة جسدها أن تجعله يعترف بأنه قاتل أبيها .

وفى هذه القصة نجد أنفسنا أمام شخصية محورية ، تلتف حولها كافة الشخصيات الأخري . وقد حققت المرأة بقوة جسدها ، وشخصياتها ماأرادت ، فهى تنتقل إلى بيئة إجتماعية أعلى ، وتمتلك المصنع ، وهوما حدث من جديد فى فيلمها ، إمرأة وخمسة رجال ، ١٩٩٧ حيث هى إمرأة مصابة بالشبق الجنسى ، وهوسه الذى لاحدود له ، لاتتورع أن تفعل أى شيئ من أجل إشباع جسدها، وفى بداية الفيلم ، يفاجأ المشاهد بلقطة ساخنة لفتاة راقصة فى أحضان رجل فوق السرير ، وقد أرتدت قميص نوم بالغ الإثارة ، وما تلبث أن تدخل سيدة البيت كى تكتشف أن خادمتها تخونها مع زوجها ، فتطردها من المنزل بقميص النوم ، وعلى السلم تظل الفتاة تصرخ ، وهى بنفس القميص ، بينما يحاول الزوج أن يدافع عن عشيقته .

وحسب أحداث الفيلم ، فإن الفتاة غزال قد تزوجت من صاحب مصنع يكبرها فى السن ، هو رجل ضعيف جنسياً ، لايمكنه مجابهة كل هذا الوتد الحسى الذى تزوجه ، لذا فإنهما يعيشان شبه منفصلين ، بعد أن مر بهما الزمن ، رغم إنها أنجبت منه فتاة ، بما يعنى أنه كان ذات يوم رجلاً بالغ القوة ، أو قادر عل القيام بواجباته ، لكن هذا الطراز من النساء من أمثال غزال لايكتفى برجل واحد ، لذا فإنها تبحث عن رجال آخرين ، أصغر سناً ، وأشد قوة ، وقادرين على إشباعها جنسياً . لكن هذه المرأة السيئة الحظ ، تفاجأ أن كافة الرجال الأشداء الأجساد الذين وقعوا فى طريقها كانوا ضعفاء جنسياً . فراحت تنتقل من واحد لآخر . وتبعاً لقصة الفيلم ، كان على غزال أن تثير كل رجل وقع فى حياتها ، وتزوجته رغم أنها على ذمة رجل آخر ، هو صاحب المصنع .

ولأننا بصدد الحديث عن فيفى عبده كممثلة إغراء ، فإن المخرج علاء كريم قدمها فى أكثر أدوارها إثارة ، ويبدو الأمر فى قمته حين تذهب بالعامل الجديد الذى يعمل فى مصنعها إلى الأسكندرية وهناك تتزوجه عرفياً ، وعليهما قضاء ليلة الزفاف فترتدى له ملابس بالغة الإثارة ، وتعطيه الإيحاء بأنه سينال المتعة الملتهبة التى لم يسبق لرجل أن حصل عليها من قبل . فهى ترقص له ، وترتدى القمصان المثيرة ، وتتمنع عنه ، ثم تهجم كأنها سوف تغتصبه ، لكن الرجل لايلبث أن يكتشف عن ضعفه الجنسى، فلا يشفى غليل جسدها المتقد . وسرعان ما تطلقه ، وتمزق



ورقة الزواج كى تتزوج أيضاً عرفياً من رجل آخر ، هو خبير المساج فى النادى الذى تذهب إليه ، ويبدو شاباً مفتول الشارب والعضلات ، وعليها أن تغريه على طريقتها ، ثم تكتشف أيضاً ضعفه ، وعندما يعود الرجل الذى خان زوجته من أجلها ، من سفره إلى الخارج ، تقوم بتوظيفه فى المصنع ، وترقص له فوق البالات ، وتمارس معه الجنس . وهناك مشاهد بينهما فى الفيلم تؤكد ماقالته فيفى عبده لمجدى الطيب عن عملها بالسينما ، فهى ترقص أمام الكاميرا ، ليس من أجل أحد أزواجها الضعفاء جنسياً ، ولكن من أجل إغراء المشاهدين ، فهى ترقص مباشرة للجمهور ، مرة أمام زوجها عامل المساج ، ومرة أخرى أمام زوجها العامل لديها . وعندما تجلس أمام الشاشة سوف تلاحظ بسهولة أن المرأة لاترقص من أجل الرجال الذين تزوجتهم ، بل تفعل ذلك من أجلك كمشاهد . وإنها تكشف عن مفاتنها بطريقة « هل ترانى ؟ ».

ومن المهم أن نقتبس ما كتبه طارق الشناوى عن الممثلة الراقصة فى هذا الفيلم (روز اليوسف ٢١ / ٤ / ١٩٩٧) : « لقد ترك المخرج لفيفى عبده الحرية فى أن تصول وتجول كما يحلو لها، وفيفى لديها وإنما مفرادات فنية تستخدمها كلما دعت الضرورة ، فأذا كان المطلوب فى المشهد هو الإغراء فإنها على الفور تضغط على مفتاح وتقدم هزة، وإذا كان المطلوب هو مشهد ساخن ، فإنها تضغط على المفتاح الآخر ، وتقدم « زعقة » ، وإذا كان المشهد المطلوب رومانسياً ، فإنها تقدم حشرجة من خلال الضغط على الأحبال الصوتية . وإذا كان المطلوب مشهداً ناعما دافئاً فإنها تأتى « ببحة » .. أغلب الظن أنها تأتى عميقة من الحجاب الحاجز » .

وشتان بين الإغراء الذى تراه عند فيفى وبين ماقدمته سائر النساء المغريات بمن فيهن نادية الجندى فى أفلامهن ، فهى تبدى تعمداً واضحاً لمشاهد الإغراء والإثارة وبين فيلمى « نور العيون » ، « إمرأة وخمسة رجال » .

قدمت فيفى عبده نفس الشخصية تقريباً ، تلك المرأة التى

تبدو فى ملابس النوم ، وفى غرف الرجال أكثر مما تظهر فى وسط الحياة العادية . حتى وإن كانت سجينة فى أحد سجون النساء ، ففى فيلم « المزاج» لعلى عبد الخالق ١٩٩٢ قامت بدور أرواح ، مهربة المخدرات التى تتزعم السجينات ، وتبدى من القوة ، والفتنة كماً مركزاً ، وقد تكون الشخصية مناسبة لتكون إمرأة ذات سطوة على السجينات ، لكن تلك الملابس الفاتنة التى تبدو بها من لحظة وأخرى . وفى هذا الفيلم لم تتخل الممثلة عن الإغراء عن طريق الرقص ، بل بدت وكإنها تتخلى عن هذا الأمر فى مقابل كشف فتنتها للسجينات اللاتى يقمن بتدليك أصابع قدميها ، والنساء اللاتى يحطن أرواح قاتلات ، واحدة قتلت زوجها ، والثانية قتلت عشيقة لها ، أما الثالثة فسحاقية تمارس أفعالها مع الجميع وفى مبالغات فجة وغير معقولة .

وحسب محمد الشربينى فى نشوة نادى السينما (٢٨ / ١٠ / ١٩٩١) فإنه يتساءل : ما قيمة هذه الرذائل التى يبلينا بها الفيلم مع كل مشهد وكل لقطة . وما أهمية كل هذا السباب والألفاظ والحركات والأغنيات الراقصة المتوالية وأشكالها الغريبة التى نراها فى حمامات السجينات وعلى سرائرهن ، وملابسهن الداخلية التى تتناثر هنا وهناك ! ؟

أما شخصية «مها» فى فيلم « نساء صعاليك » فهى سكرتيرة لمدير لانراه ، وتسعى إلى إيقاعه فى حبالها وأن تخطفه من زوجته . والرجل زير نساء ، ويتسم بفتنة تجعل أكثر من أمرأة تحاول إسقاطه فى دائرتهن ، ومن أبرزهن مها التى تسعى بكل ماتملكه من سحر ، وقوة جسد أن تجذبه إليها ، وهو رجل حسى ، يعشق الحسناوات . وفى الفيلم محاولات عديدة للإثارة ، والإغراء ، مثل إبتداع عرض أزياء ويقدمه أحد الفنادق ، فتروح كل إمرأة ، خاصة مها ، تناقش زميلاتها من أجل أن تظهر فى أبهى زينة ، وأناقة . ويبدو الثوب الذى أختارته المرأة لحضور الحفل بالغ الإثارة . وكما جاء فى نشرة نادى السينما فى ١١ / ٢ / ١٩٩١ : «إن المشاهد تؤكد أن مها تريد الزواج من عادل طمعاً فى ثروته ، وليس لوجود عاطفة نحوه ، وانها تسعى للفوز بعادل غير عابئة بزوجته وإبنته ، وتؤكد ذلك أيضاً المشاهد التى تبين خيانة مها لعادل ، والعلاقة التى تربطها بأحد صغار موظفيه .

وقد تخلت فيفى عبده عن الرقص ، دون أن نتوقف عن التعرى فى فيلم « القاتلة » لإيناس دغيدى عام ١٩٩٣ فهى تقوم بدور إمرأة مصابة بفصام نفسى ، وجسدى ، حيث نراها فى دور إمرأة حالة وديعة ، بالغة الرقة . تقوم ببيع الورد لمن يحتفلون بمناسباتهم السعيدة ، على جانب آخر، فهى فى العمل ترتدى ملابس فاتنة ، وتسير فوق الأرصفة ، تضع فوق رأسها شعراً مستعاراً ، تنتظر صيداً ثميناً ، فتركب سيارته ، وتذهب إلى بيته ، وتمارس معه الجنس ، وسط أنفاس لاهثة ، وتأوهات ، وتغنجات ، وهى تتقلب فى الفراش بمجون ، وتتمكن من السيطرة على الرجل ، حتى إذا حانت لحظة الذروة ، تماسكت ، وأخرجت سكيناً من حقيبتها ، وتروح تغرسها فى صدر الرجل .



والإغراء فى هذا الفيلم يتمثل فى الجانب الثانى من المرأة ، فهى تقتل الرجال أثناء ممارسة الجنس ، وتبدو عادية بعد عودتها إلى بيتها كى تتخلص مم إرتكبت ، وتستحم تحت الدش ، كأنها تتخلص ، لتعود تلك الفتاة الخالية من العقد البرئية . وعن الجنس فى هذا الفيلم كتب كمال رمزى فى مجلة « فن » قائلاً : « أما الطريقة الثانية التى جعلت الفيلم شديد الرواج ، فتتمثل فى تلك التوابل الجنسية التى إمتلأ بها «القاتلة » ، وأعطته طعماً حريفاً ، جذب إعداداً كبيرة من شباب محروم ، يعيش فى ظروف قاسية ، لاتمنحه فرصة الزواج ، ولايتيح له إمكانية إقامة علاقات عاطفية صحيحة . وهاهو بشغف ، يتابع رقصات فيفى عبده تارة وعلاقاتها المتوالية تارة أخرى . ولزيادة جرعة التحابيش يقدم الفيلم بطلته وهى تشاهد فى الفيديو ، شريطاً جنسياً ، يؤثر فيها بقوة ، فتتفتت أعصابها ، وتتحسس جسدها ... وعقب كل جريمة ترتكبها ، تقف تحت الدش لتستمتع بمياهه المتدفقة على شعرها ووجهها وكتفيها .

« هذه التوابل الساخنة ، بكثافتها ومذاقها الحارق ، غطت على ما عداها من مادة فكرية أو نزعة إلى التحليل والتفسير » .

ويعتمد الفيلم على فكرة جنسية مؤداها أن المرأة قد تعرضت للإغتصاب من رجل وهى لاتزال طفلة صغيرة ، فأرادت عندما كبرت الإنتقام من كل الرجال ، فراحت تصطادهم على قارعة الطريق ، ويمتلئ الفيلم بكافة أشكال الجنس التى ذكرناها فى فصول هذا الكتاب ، مثل الشواذ جنسياً الذين تم القبض عليهم للبحث عن القاتل ، ومثل الأوضاع غير المألوفة فى ممارسة الجنس ، ومنها السادية ، فالزوج الأول لرجاء ، هجم عليها ليلة الزفاف ومزق فستان فرحها ، وإنهال عليها ضرباً وعضاً ، وهى تصرخ تحته ، وهناك رجل يجعل إمرأته تنام على بطنها ، ويقوم الزوج بوضع سيجارته المشتعلة فى لحم كتفها . وهناك جريمة جنسية تلو الأخر، تبدأ بإصطياد ، وتمر بشبق ، ومجون ، وتنتهى بضحية .

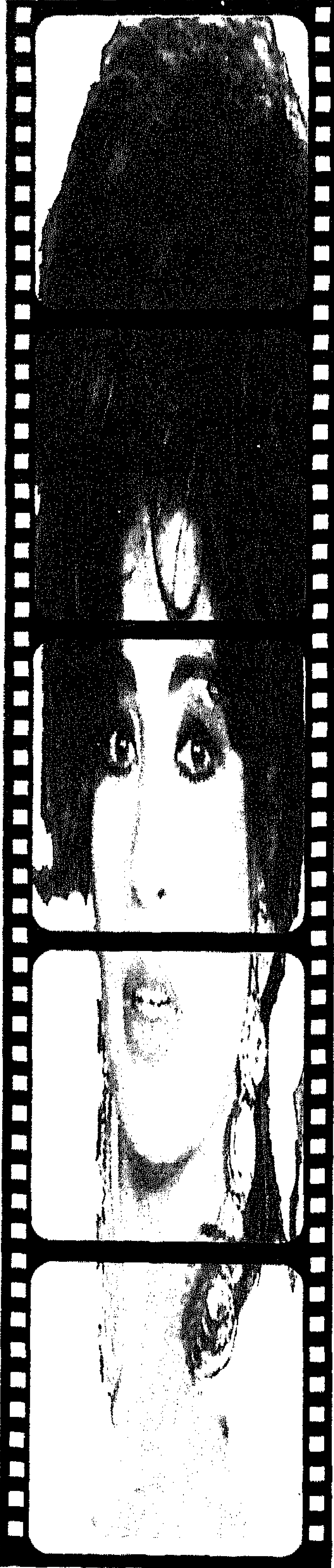
وفى فيلم «الراية حمراء» لإشرف فهمى ، كررت فيفى عبده ظهورها فى شخصيتين متباينتين ، أسوة بمما رأينا فى الفيلم السابق ، لكنهما ليستا إمرأتين مصابتين بفصام . فالمرأة الأولى هى جمالات ، خادمة شابة فاتنة ، تدخل إلى بيت حزين ، يسكنه الفنان الشاب أحمد للعمل فيه ، والشاب هذا مصاب بعقدة نفسية حيث قامت أمه (فيفى عبده أيضاً) وعشيقها بقتل أبيه . ولذا فهو لايستطيع أن يتعاطف مع أى إمرأة ، ويكتشف التشابه الواضح بين جمالات ، وبين أمه التى يعتقد أنها ماتت . وقد دفع البحار صابر بالمرأة أن تدخل هذا البيت الثرى من أجل معرفة أسراره ، وإستنزاف الرزق فيه . من خلال إخراج الفنان من حالة النفسية . ولذا فإن لجمالات مهمة خاصة هى إغواء أحمد ، ونزع ملابس الخادمة المحتشمة كى تبدو فى أشد الحالات إثارة .

وجمالات لا تسعى فقط للنوم فى فراش الفنان الشاب ، بل هى عشيقة صابر ، ترقد معه ، وترتدى له نفس القميص الساتان المثير الذى ترتديه عادة المرأة الشعبية من أجل إغراء زوجها . وفى الفيلم تقوم معركة نسائية بين جمالات وعشيقة أخرى لصابر من أجل إمتلاك الرجل الذى يقف ساخراً منهما ، إذن فالدور الأغرائى الذى تقوم به الممثلة هنا مضاعف ، فهى تغرى الفنان الشاب ، وتخلع له ملابسها ، كى يقوم بنحت تمثال عارى لها سرعان ما سيكون آداة لإدانة الفنان بعد أن تموت جمالات ، أما الجانب الآخر من الأثارة فهو يحدث فى منزل صابر ، حيث تفعل كل مالديها من أجل إمتاع الرجل .

وهذه المرأة الفاتنة قادرة على إذابة التردد داخل الفنان المنطوى عل نفسه ، والذى ، حسب الفيلم ، يتعرف على فتاة شابة متحررة تعود لتوها من الولايات المتحدة . لذا فإن تردده يزداد وهو يحاول مقاومة جمالات التى تغنى له ، وتدفعه إلى الفراش ، كى يمتثل بها .

وحسب الفيلم ، فإن جمالات امرأة مصنوعة من أجل السرير ، لانراها إلا وهى فوقه مع رجل ، أو تسعى إلى إغراء رجل كى تذهب معه إليه ، وللمرء أن يتصور الملابس التى ترتديها ، والأسلوب الذى تتبعه مثل هذه المرأة . ومن جديد نحس إننا أمام فيلم مصنوع من أجل الممثلة التى تعرض قوتها على صانعى الفيلم من أجل إظهارها بهذه الصورة ، وأيضاً على الرجال الضعفاء والشيوخ الذين تبتزهم جنسياً من خلال قوتها الحسية فى الفيلم .

وفى فيلم « ضربة جزاء » لنفس المخرج أشرف فهمى ، فهى تكرر نفس الشخصية بصورة مشابهة ، فهى إمرأة طموح . ويصورها لنا الفيلم قبل ظهورها كم تتمتع بشهامة أبناء البلد ، حيث دفعت مليونى جنيه من أجل تغطية ، شيكات كتبها رجل نصاب ، سعى إلى تحقيق المزيد من المناصب من خلال وصوله إلى رئاسة أحد النوادى الكروية . وهى تعمل راقصة ، علينا قبل أن نراها تتكلم ، أن نشاهدها ، وهى ترقص فى الملهى الليلى ، وإلى هناك يذهب « سيد العتر » مع أحد



أعوانه ، وبينما يملأ جسدها الراقص مساحة الشاشة ، يتذكر الرجل قصته مع نرجس ، فهذه الراقصة كانت ذات يوم على علاقة به ، لقد كانت إبنة ليل تم القبض عليها فى إحدى حملات الأداب ، وكان سيد من بين المقبوض عليهم داخل الشقة . وفى عربة الشرطة التى أقلتهما يوماً إلى القسم تطلب منه نرجس أن يتزوجها ، حتى لاتتهم بالدعارة ، لكنه يرفض ، فهو ناظر مدرسة .

أى أن المرأة هنا ، التى سددت مليونى جنيه ، جاءت من الحضيض ، وحققت ثروة عن طريق جسدها ، حيث مارست الدعارة ، والرقص ، وهذه المرأة ، رغم إنها تحب بصدق ، لكنها تمثل عوالم فاسدة ، تخرج من واحد منها لتدخل آخر ، وهى تتزوج بعد ذلك من سيد العتر ، وترتدى له الملابس الفاتنة .

وفى فيلم « الغجر » لإبراهيم عفيفى ، كررت الممثلة نفس دورها . فهى فتاة غجرية فقيرة ، ذات أنوثة متفجرة ، يلتفت إليها الرجال ، وهى بكل هدوء تقوم بأعمال النشل ، وهى تحب أحد شباب عشيرتها . وفيفى عبده هنا ، كما كتب كمال رمزى فى كتابه عن الأفلام المصرية ١٩٩٦ . «لايفوت الغجر وفيفى عبده أن يطلعانا على رقصات عدة ، تكسر سياق الفيلم ، وتبدل فيفى في أثناء الرقصة الواحدة ملابسها مرات عديدة !» .

أما فى فيلم « الصاغة » فإنه يعد نموذجاً كاملاً ، ومصغراً لمجموع أفلام نادية الجندى ، وأيضاً الأفلام التى تقوم ببطولتها فيفى عبده ، وفتحية فى بداية الأحداث هى إمرأة فاتنة ، تعمل بائعة جوالة بين محلات الصاغة ، تشترى قطع الذهب من محل، من أجل إعادة صهرها ، وبيعها مرة أخرى ، أى إنها «تلقط رزقها» . ونظرات الرجال فى المحلات وخارجها ، تتعقب فتحية ، وتلتهم تضاريسها . وفتحية إمرأة طموح ، تسعى للإرتباط بواحد من كبار تجار الصاغة ، رغم حبها لشاب فقير مثلها ، لن يشبع أبداً طموحها ، لذا فهى تلفت أنظار رجال

ناضجين ، أو عواجيز يحاولون إستمالتها من أجل الأستمتاع بجسدها ، وهى لا توافق أن تمنح جسدها لأخر إلا بالحلال ، ولذا فإن أدهم الحوت يتتبع المرأة ويظل يطاردها ، حتى تتزوجه ، وهناك فارق واضح بين إثارة المرأة ، وهى فقيرة تتغطى بملابس محتشمة ، وبينهاعندما تتزوج من أدهم ، حيث يبدو عليها آثار الثراء ، فترتدى الملابس المثيرة المكشوفة الكتف والساقين ، وتتصرف كأمرأة محرومة ، تجلس دوماً بالمايوه أمام حمام السباحة ، وفوق الفراش .

ويقول كمال رمزى فى مقاله عن نفس الفيلم فى كتابه « الأفلام المصرية ٩٦ »، فتحية ترتدى الفساتين الثمينة ، وتغير قبعتها على طريقة نادية الجندى ، من مشهد لآخر ... تلتقى مرة مع حبيبها السابق ، العامل وتسهر مع زوجها فى ملهى ليلى على مائدة أحد الأشرار ، يسري العشماوى، الذى يحمى الحوت والذى يلتهم بعيينه الجريئتين جسد فتحية الفائر . »

والمرأة فى هذا الفيلم فائرة ، دوماً فى أسرة أزواجها ، وهى تتمتع حسياً مع الحوت ، لكنها عندما تتزوج من التاجر إبراهيم فإنها تبدو أشد فتنة ، وذلك بهدف التركيز على التناقض بين قوتها الأنثوية ، وهو أن زوجها ضعيف جنسياً . وإمام هذا التباين فإن المرأة تتمكن إستلاب الرجل ممتلكاته ، ومتجره الضخم الذى يبيع فيه الذهب ، مثلما فعلت شخصيات عديدة جسدتها فيفى عبده فى أفلام أخرى . والمرأة دائماً تساوم كافة الرجال على جسدها . وتعد كل من يقدم لها الخدمات الملموسة بأن تسلم له كنوزها الجسدية ومنهم أحد رجال السلطة الذى يعدها أن تنتقم من فعلتها . إذن فالجسد النافر هو ثمن كل العمليات التى تتم .

وفيفى عبده ، لاتزال هى الممثلة التى يمكنها أن تقدم فى هذا المجال المزيد من الأفلام المماثلة ، ويمكن أن تستمر لخمس سنوات على الأقل ، تساوم الباحثين عن الأغراء لتقديم ما يودون من رؤية المتاح من مفاتنها على طريقة كباريه السينما .

الفهـــــرس

الصفحة

الترقيم الدولي .I.S.B.N
977-5875-072
رقم الإيداع ٩٨/٢٨٦١
تمت الطباعة بالمطبعة العصرية ٧٢٠٦٢٤

بعض الكتب لا تحتاج إلي كلمات علي الغلاف الأخير...

فالمقصود من هذه الكلمات هي إثارة شهية القارئ للشراء، وأن تقلل من تردده في دفع ثمن الكتاب...

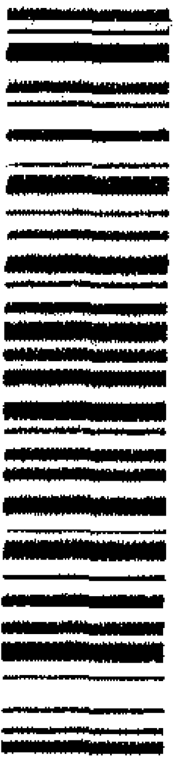
والكتاب الذي بين يديك لا يحتاج إلي مثل هذه الكلمات....

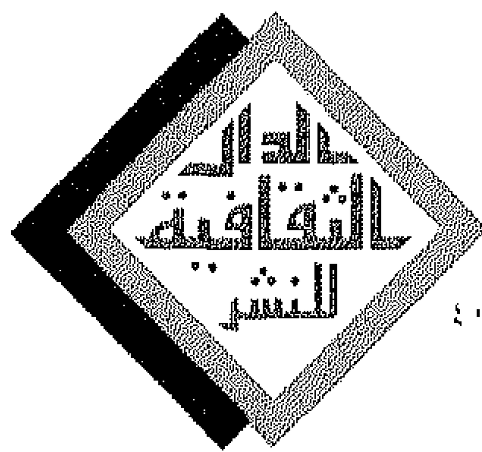
لذا فلن نقول أنه كتاب جرئ، يثير المتاعب، به مناطق خطرة...

ولن نقول أن ما جاء بهذا الكتاب هو صورة مخففة لما يراه الناس علي الشاشة، وفي شرائط الفيديو وأيضاً في القنوات المحلية والفضائية...

هذا الكتاب لم يؤلف نفسه... بل صاغته كل تلك المشاهد المثيرة التي طالعنا بها آلاف الأفلام التي عرفناها في كل مكان...

ونحن هنا نحاول تحليل سؤال : لماذا كل هذا الكم المثير من المشاهد السينمائية علي الشاشة العربية ؟





الدار الثقافية للنشر . القاهرة
ص . ب : ١٣٤ بانوراما أكتوبر . هاتف وفاكس ٤٠٢٧١٥٧
EMail : fnassar@hotmail.com